

# السيف والقمح

للكاتب، أو منه. فمن حق أي كاتب أن يختار السياسة التي يريد وأن يتبنى إلى العقيدة أو الحرب الذي يشاء، دون أن يكون انتهاكاً للسياسي هذا معياراً للمقدرة الأدبية، أو تسلفاً إلى سلم الشهرة الزيفة. ومن حق أي أديب أن يكون يمينياً أو يسارياً، من دون أن تنقص قيمته أو يساريته قيمة الأدبية ومن عقائده الثقافي. وعالم الأدباء حافل بالأفلة.

في هذا المجال لا بد من الاعتراف أن هناك أزمة أخلاق لدى بعض الأدباء أضرت بقيم أعمالهم ومصداقيتهم. منها أنهم لم يهتموا بكلمة إبداع إلا إبداع القاتل على بعضهم البعض. ولم يهتموا بالحرية إلا حرية العمل ضد بعضهم البعض. وإذا بالسلاح المعروف جداً والمبتذل جداً، سلاح المزاينة السياسية، يشهرونه في وجه بعضهم البعض، كأن لا طموح لأي منهم إلا الدخول في السلطة ليلفوا وتنفقوا.

من المثير أن يكون للسلطة موقف معاد للحرية، فالحرية والإبداع خصيان لدودان لكل حاكم جائر متعبد. ولكن ما هو غير مثير هو عدااء بعض الأدباء المتعالمين مع السلطة للحرية والإبداع، وهو عدااء تابع من رغبتهم في الحفاظ على مكانة اعلامية يدينون بها سلطة ألامعوا. فذاً تحقق شعار الحرية والإبداع، كان تقيم الأدب الأول والأخير، كأن في تساجع فقط، وسيزيد بالتالي إلى حرمان الكثيرين منهم من المعاني التي اكتسبوها أيضاً لأجلهم للسلطة.

حري - والناقد إذاً أن تعود تفكر بجهنم الذي اختارت مؤكدة أنها مجلة نقدية ولا بالعلمي السياسي الساع للكلية، عصرية تعني بالحنث وإجنادك كما تعني أيضاً بالقيم الأصل. ليست لها أيديولوجية فكرية أو سياسية، ولا عطف إلى أن تكون مبررة من مذهب في أو أي دلائله. والناقد يساهم في انتصار أي حيز أرض تتبع لأدباء أن يغزلوا ما يشاؤون شرط أن يكون قوفاً كما ستبقى إيديته، وهي حين ترفع شعار الإبداع والكاتبية بحرية الكاتب، لا تترى أن تتحول إلى حزب أدبي يحلم بسلطة القلم ولا إلى جيش ثقافي يمد بلاغه الزهم واحد. أما الواقع الرجعية منها - بأشكالها المتعددة وأسمائها المستعارة - فلا تقدم ولا توتر في مساهمة.

وتركز والناقد على إبداع الكاتب وحرية الكاتب جاء نتيجة لرأي في الواقع الأدبي العربي هو أن الحزب الأدبي لا يحظى بالاهتمام الذي يستحقها في أثناء تقويم الأعمال الأدبية، بل طغت عليه الشعراوات السياسية طغياناً انتقص من مكانة الإبداع والوعي، وبما الفروق بين الأجانس الأدبية التي عوملت كأنها مجرد تعليق سياسي عابر أو مقال عن مشكلة اجتماعية.

أما حرية الكاتب العربي فلا تحتاج إلى توضيح، فهي شرط من الشروط المؤدية إلى وحدة الوطن العربي، والمقادير ما بدع الترة الإقليمية التي بدأت تهيمن، وتعامل كل كاتب عربي كأنه اجنبي مشبوه، وبات لكل قطر عربي كيبه وكنايه وعجالات، التي لا تعني التمتع وإنما تركز تلك الترة الإقليمية الثقافية.

إن الدعوة إلى قيام تقاليد ديمقراطية بين الأدباء، حتى لا تستفرد الرجعية بتخلف الثقافة، ما هي إلا محاولة للدفع نحو عصر ينحوي جديد يتبع للكاتب العربي أن تنتمي لخصيصه، وأن يتكامل إطار إبداعه، وأن تعدد تجاربه. وحتى لا يفسق كل أديب قول الأمام الشافعي:

"وان رأوي بغير ساهم فرحي"

وان رأوي بشر مرهم نكدتي □

■ جابتي رسالة من قاريء صديق (أحفظ باسمه خشية إخراجيه) يقول لي فيها تاسماً: "أسمع لفضي أن أعبر عن حشيتي من أنك تنصق في الجبال وإسماً لأعداء الحداثة والانفتاح الفكري المرفوف في وجه منشوراتك وسائر أنشطة الدار بسبب الأفراف في التحدي حتى درجة التصادم المتعمد مع جيوش الرجعية. فلعلك ترى عني أن من الأفضل تقديم جرعات الصدمة بشكل خفيف لتلا تحشيد حركك وحول الدار بروج من الرجعيين تعمل على خلق تنجاشك أو غل الأكل تحجيمه.

وأدركت وأمامي أكرام الرسائل الواردة اليها من كل قطر عربي، وأكرام أخرى من قصاصات من الصحافة العربية تنصم أقرالاً وتعليقات عن نشاطاتنا في الأشهر الأخيرة، بين هجور وتشكيك ونصح وتأييد، إن من الضروري مجدداً توضيح موقف الناقد من أمور كثيرة مطروحة في الساحة الثقافية، لعلها تزي النشاز الدائر في أوساط المثقفين على امتداد الوطن العربي.

إن الناقد ليست مداراً مغلفاً في وجه أحد، وانفصاً لتجارب الآخرين من حلة أفكار معينة أو تراكأ لتفضيل التزيين. ولأن الناقد هكذا، فهي تؤمن بالديمقراطية سلاًحاً أساسياً يملكه الكاتب، وينبغي له أن يستعمل هذا السلاح في أدب جديد حافل بالمدعش غير القيد باعتبار أن الزمان والمكان، المؤكدة على قدرة الاصنام العربي على الحق الفني والإبداع الأدبي.

والناقد أن تعرف قماً العقلية النظرية التي يملكها العديد من الأدباء، والتي يندر مثلها عند أعضى رجالات الأس في العاد، تذكر أن الدعوة إلى أدب ديمقراطي لا يمكن أن تنجح من غير أدب ديمقراطي، والديمقراطية هنا تشمل معناها الواسع - تقتل الخلاف في الرأي - التصدي للكلية بالكلية، تعددية الأصوات غنياسج الصدر الواسع حتى أضر ما هناك من شروحات ليبرالية لهذه الكلية. ولكن الأدب العربي الذي لا يملك أية تقاليد ديمقراطية، ينفق موقفاً بوليسياً من غيره من الأدباء وأعمالهم. ولأنه شخص كسول في معظم حالاته، متفوق في عيطه، متكبل في طمرحاته، يلجأ في خلافاته الأدبية إلى السهل غير المشع: استعانة السلطة على غيره من الأدباء.

فهو إذاً لم يتقبل عملاً أدبياً معيناً أو اختلف مع أديب غيره، أو سادت علاقته بأدب اعتبر منافساً، لجأ إلى السهولة، وأسس قاموس الاحتفاظ السياسي، وأسل مبرراته، ووقف وطن بها الطرف الآخر. ومفردات هذا القاموس أصبحت مبررة وشائعة ومتداولة على مدى ربع القرن الأخير. فتحتول الشاعر والغافس والروائي والناقد إلى عصيل وجاسوس وشائن، بدل أن يتصدى له ككاتب فاضل أو نص أدبي أو شاعر ضحل.

ولغالب الأربعة الديمقراطية، بكل تقاليد وأصوفاً وتزيينها، يصنع السلاح السياسي هو الرخص به، بينا يظل السلاح الثقافي البندى على الالتزام بأبحاث والتحليل والتدقيق والتقد العيين سلاًحاً مبرمجاً وصعباً. نوماً لا يتطلب ثقافة عميقة وانضباطاً أخلاقياً. وصعباً لأن السلاح الشباني هو الذي تنصح عليه السلطة، والمقبول لديها لا اعتبارات وصورية لا علاقة لها بالثقافة أو بالأدب. وهذا الأمر أصبح سمة بارزة في حياتنا الثقافية العربية.

لا شك أن هناك خطراً قوفاً يفصل بين ما هو ثقافي وما هو سياسي، وليس ما نقوله هو دعوة إلى الفصل المشحبل بين الثقافة والسياسة. لكن هناك جدراً صميكاً يجب أن يفصل بين الموقف الأدبي والموقف السياسي

# خواتم

أنسي الحاج

خذ فضيحتي بذهول، ببرود، واركم لتحتي... لسْتُ  
سجينة شهوتك، أنا أخلقها! قتلُك وأنجيتُك، لا أنا زوجة ولا  
خطيبة، لا أنا مرسومة ولا واضحة. أنا بلا اسم. ولن تسميني  
إلا أعونك أسرع وأمتع! ولا أنا عارية ولا مكسوة، ولا تعرفني!  
أيها الميت، أيها الحيوان الناقص، لا اكلمني ولا تُلغث لي! أنا  
أبوك وأمك، أنا عذوك، أفرغك وأوسعك، أنا مُلغيتك  
وعزعتك، كل طرف من أطرافي لغة، الجهاد في حلم، أنا  
زوجي وإمرائي ورضي ومولاي، ولن أقع في خطاياك... لا  
أنتك لأرت ما قُلتك، بل لأسركك حياً في موتك...  
استملكك كما لم تجز أن تستعلمي. أنا الكذب والحداد، أنا  
الموت، أنا الحليب وروح الحليب...  
... تصرخ أو تهيم امرأة في وجه رجل، فيحبها أكثر.

لو وبعثنا البداية بالهولة، كيف عندك يدخل الموت؟

أريدك، في الهياج، أن أرى داخل رأسك لا سطح جلدك.

جدار الكلفة بيتنا، حامي وحدي، هوبنوع شوقي المتجدد  
إلى اتقاد بك لا أريد أكثر من لقاء هديتي بين نجمتين، ثم  
يعود كل إلى مداره، وقد احترق ما فيه الكفاية لتبقى جذوة  
الرغبة مغسولة متوهجة.

أني عتف!!

كل القضية، في البداية، كانت قضية رقة، رقة تذوب من  
صفائها.

لا شيء في الداخل غير الرقة.

الخارج هو الذي أساء لي.

السخرية، القسوة، الثمن، النفاق...

هذا الخارج العدواني جعلني أستنصر احتارة منه عنفاً قد  
أجبهه، لكنه ليس أكثر من طبقة سطحية، عكسية، من  
طبقات عني الآخر، الذي أجبه.

■ مشكلة الأقليات (خصوصاً المسيحية) وغيرها من المشكلات  
الكبيرة في العالم العربي تبدأ في معرفة حلول لها عندما يبدأ  
الفكرون المسلمون يبحثون في الإسلام بحرية وجرأة كما يبحث  
الفكرون المسيحيون ويبحثون بحرية وجرأة في المسيحية. حرية  
تأخذ أمدانها كلها وجرأة لا تقدر إلا الحقيقة.

الشاعر أقوى من العالم لأن تغيير اللغة أصعب من تغيير  
الطبيعة.

في بعض أسس الأدب الحديث (والتصوير الحديث)  
إستلزام سخرية من الذات مع القول: وأحسن مما عمل لي  
تعمل، فلنعمل....

لا تُحتمه أمواله بل مشهد قرق.

سَلَبَ حريرتك ليس فقط في منعك من الكلام بل أيضاً في  
إرغامك عليه.

أهم كتاب قرأته في العربية هو القاموس.

الوقت هو ما بين انطلاقات الشهوة وتكوّنها من جديد.

لسواي مَوَّة حَسَدِكَ بغضبة الحق.

يعوت الخلائق إن لم يكن من جهل العالم له فمن علمه به.

أغربنا عن إخلاصنا واحداً للآخر بإستسلام كل منا  
عشاقه. تلك هي العلة من واحدنا للآخر.

تصرخ امرأة في وجه رجل:

- جيتي من غير صوري المحتلة! أرجع حبك!

وأنا أكره هذا العنف السطحي العدواني. أكرهه لأنه شائع،  
ولأنه ضعيف، وإرث عادي، وأتانية، وشحيح ظلام الخلود  
الطهارة، وسريع غضب اليأس.

وإذا من عصف أحبه فعصف الاعتلال الداخلي، عصف التلع  
العينين ولا خطاب، عصف شمس الجبين، عصف فجر الطفولة،  
عصف التفاصيل الصغيرة التي تغير الحياة كلها، عصف البوح،  
عصف كبرياء المرأة في الساعات العائنة وتواضعها وطواعيتها في  
خلوة الجنس، عصف العمومة الساطع، عصف الصدق المدهش،  
وتكلمها تتجمع في إطار واحد هو الشعر.  
كان يمكن أن أغدو مجرماً أو قديساً لو أن رقتي استمرت تنمو  
بغير تشويه.

\*\*\*

لا شيء يضاهي الكتابيات والقصائد السرية، والملاذات  
السرية، والعلاقات السرية، غير أحياناً - وعندما تأتي شروط  
معينة - الجرائم والكتابيات والقصائد (القصائد بنسبة أقل)  
والملاذات والعلاقات (العلاقات كالقصائد) العلنية.

متى؟

عندما تصبح العلنية هي الوجه الأشد فسقاً من السرية، أي  
الأكثر شعرياً.

أولاً بالعكس، ولستأخ اشد جوهرياً - القضاء المحاسب،  
عمداً أو بلا وعي، للحقيقة السرية الكامنة خلفها، تحتها،  
تتفاعل وتحوّل، تكتنر وترسل إشارات.

\*\*\*

يا لها خيبة حين نقاباً بأن ذلك الطاغية الداهية المرعب كان  
في الحقيقة متخلفاً عقلياً.  
حرماتك لئلا تكون ضحية التوق.

\*\*\*

ما قام حق (ولا باطل) بلا درجة من درجات الارهاب.

\*\*\*

الشفافية الملقومة هي أيضاً شفافية.

\*\*\*

موحش وعادي كغاية بلا وحوش.

\*\*\*

قهرى ويهترى كل يوم أكثر فأكثر منظر جسد الانسان تحول  
الحضارة أداة عمل.  
واحدة من أمهيات الفن هي أنه يذكر الجسد بأنه مخلوق،  
أصلاً، للتمتع لا للكدح.



معه حبّه، كذلك الشعور يجعل فكوه.  
الشعر هو (أيضاً) الفكر في أكثر حلله جاذبية، إشراقاً،  
شمولية، جسدية، وتكثيفاً.  
الفكر (لا الأراء، لا الفلسفة) هو مما يجعل الشعر نبوءة، أو  
فعلٌ خلقٍ جديد للحياة والكون.

\*\*\*

هناك كرامة، بل لا قلمٌ كبرياء، لا تتغادر الخلاق حتى في قعر  
انذالاه، ساعات القهر، العذاب، العبودية...  
وحتى في أسفل تهتكه ومبازله، ومهما بلغ به الانحطاط.  
قد تكون كبرياء الخوف من عين الآخر، أو نقصاً في التواضع  
والصدق، لكنها لدى بعض النفوس جزء عضوي من قروها،  
من جمالها السابق عهد الشعور الأول بالحيطنة.

\*\*\*

ما أطلبه من الشعر هو أن يغدني لأن يبهرني فقط.  
ومن المروءة أن أشتهي أكلها لأن أرتاح لمنظرها فقط.

\*\*\*

هناك أيضاً عبقرية قراءة، لا تنس.

\*\*\*

إذا كنت لا أزال صابراً على إيتلاح ريفي فحتى أذكر حبيب  
الرضاعة.

\*\*\*

مثل تلك حالات تكون الأنانية فيها تضحية من أجل  
الآخرين.

\*\*\*

عندما تقول لك، وهي تخرج من بروجها بعد أن تكون  
أصغيت اليك متطاعرة باللامبالاة، عندما تقول لك: «طفولي  
كانت كطفولتك»، فكم من سريرات العشق الأخوي أمامكما،  
العشق التواصي، المرفول والشافي، العشق الوحيد الذي يجعلنا  
نكتشف إخوتنا وإخواتنا حتى في أعدائنا، وفي غربائنا، العشق  
الأول، الأول، الأقرب ما يكون إلى دهشة الله الأولى بمن  
خلق.

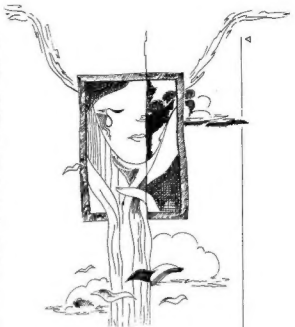
\*\*\*

أنا يكون هذا الذي يناله هداية للآخرين، قد عاش حياته  
ضائعاً...

\*\*\*

إذا فقدت الأمل، إذا استسلمت، فلن يكون لأن ما أؤمن  
به مستحيل التحقيق، إنها لأن التعب تكن مني.  
وقد يكون عزاء في ما سأقول: مرات يتعب المرء وينام.  
وتخلف الشجرة التي يتكى عليها نوم، تبدأ أحلامه تتحقق في  
غفلة عنه.

لنكون له مفاجأة بعد أن يفيق



هذه أيضاً من هميات الأروثيم.

\*\*\*

رؤيا الشاعر لا تفصله عن العالم. الشاعر هو في قلب  
العالم. رؤياه استيعاب وانذاف إلى الأمام معاً، حيث تنظر  
العين اللاخيرة أنه ينسحب إلى يونويا هامشية أو جنونية، بينما  
هو في الواقع يني، مختصراً في نفسه الكون والزمن، العالم  
«الواقعي» الوحيد الجدير بأن يكون منزل الإنسان.

\*\*\*

أخطأ الشاعر هي الجانب البشري الوحيد من الأرض الذي  
يتركه.

\*\*\*

كل هزة يُحدثها الشاعر فيك هي خلقٌ إنسانٍ جديد.

\*\*\*

اعتد عاداتك حتى تجهز عليها.

\*\*\*

الشعر ليس شعوراً فحسب بل دوام شعوره قيتاً متلائماً إلى  
الأبد.

\*\*\*

ليُقلبك شعورك! ارتع، قلّه من داخل، وسيكون لك من  
هذا الانفجار هالة تتكفل بربط جاش القصيدة (وأي كتابة  
كانت) معها فقدت أعصابك وأنت تكتبها.

\*\*\*

لا أفضل الشعور، في الشعر، عن الفكر. كما يحمل الجنس



## قناديل

أعمارنا قناديل ،  
يوماً بعد آخر يقصر الفتل ،  
يرد الزيت ،  
يتغشئ النور ،  
وزعم هذا  
عاشقين نمضي  
كحجاج إلى مزارات بعيدة .

## لوحة

تشرين :  
طيور راحلة ،  
جذوع أمية تومي ،  
أوراقها في الهواء دموع .

## من أنت؟

بعذ عزلة مُشَبَّعةً بالسنين  
يعود الى بيته .  
الكبار ماتوا  
وفي الساحة يسأله الصغار :  
«من أنت ، أيها الشيخ ،  
ومن أين ؟»  
ويضحكون  
هذا الوحش الالهي  
من يعرفه ؟  
داكن صوته وبعيد ،  
وفي خطوه زين الجنون .

لا أخذ يعبر ،  
لا أخذ يعرف المكان ،  
وحده اللقائ في رحيله السوي  
يحط على الجرس ،  
وفي غش الصبح يمد أعناقها ،  
يصير الجهات .

## رؤية

في الجرح  
ولا يرى الجرح .  
في السقوط  
ولا يرى السقوط .  
كصقر ،  
أبدأ في الينابيع أحداقة ،  
وفي البدايات .

## رماد

الى الجنود  
من رأى ردياً يعود  
بعد أن يستطو ؟  
الى الينابيع  
من رأى نهراً يعود  
بعد أن يجدر ؟  
الى المشاجر  
من رأى دخاناً يعود  
بعد أن يرحل ؟  
والى القلب  
من رأى امرأة تعود  
بعد أن تنطفئ ؟



سواد رفقة

## ذكرى

غثت غيوم بيضاء  
عرف امرأة قاسمتها البحر .

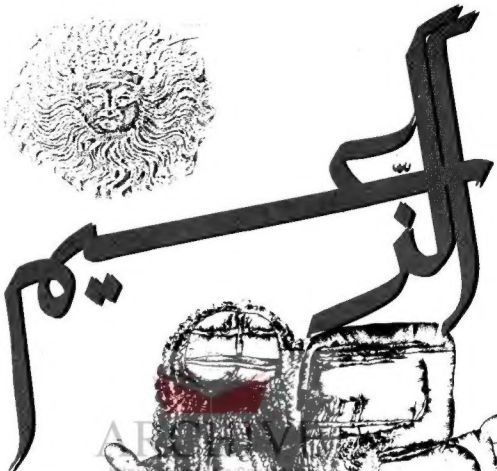
صورتها اليوم بعيدة  
كما لو وراء زجاج غير  
أو في مياه منجرجة

ما كان اسمها ؟  
أوتاً ؟  
بريجيت ؟  
ما الفرق ؟  
إنها الآن هناك ،  
وبها غيمة بيضاء  
في سياه وسبعة .

## شاعر

كُلُّ ساء يَدُقُّ الناقوس  
يَفْتَحُ الأبواب  
يُغَيِّرُ الشموع والأيقونات ،  
يُجَمِّرُ البحرة ،  
وفي قلنس الأقداس  
في هيكل الرب  
يُقدِّم الذبيحة .

فواد رفقة :  
شاعر من لبنان - أصدر المجلدين  
الآتين : «مسرسة على الخليلج» -  
حين العتية» - «العتيب الذي لا  
يموت» - «علامات الزمن الأخير» -  
أنهار بيروت -  
وتصممت له أخيراً مجسوة  
شعرية جديدة بعنوان «بوصيات  
حجاب» عن دار صادر للنشر في  
بيروت .



محمد صوف

■ إذا مر الزعيم من أمامك وكنت جالساً  
فأمض. إذا مرَّ وكنت تتحدث فاسكت.  
أما إذا كنت تضحك وجاء الزعيم فاقتم  
ضحكتك حتى يذهب. إذا ناداك فأسرع  
إليه. أسرع ركضاً. لا تقص إليه مشياً. ولا  
تس أنه الزعيم.

إذا حدثك أنصت وقل نعم لكل ما سوف يقول لك. لا تقاطعه.  
فقد تثير غضبه. لا تبتد رأيك. ففي حواره من الحكمة والتجربة  
والنصير وسعة الأفق ما يفقد كل أرائك اعتبارها. إذا أبدى ملاحظة  
رأيها خاطئة فأعد التفكير فيها مرتين أو ثلاثاً. وإذا لم يسخفك  
تفكيرك في إدراك حكمته فأكد من قصورك الفكري. الزعيم لا  
يعطي. وأنت الذي لم تتوصل إلى وضع يدك على مكمن التعقل في  
ما قال. إذا أعطاك أمراً فقله بسرعة. إذا طلب منك أن تذهب إلى  
مكان ما فاطر إليه. لا تطرح إشكال النقل والإمكانات. تصرف.  
إليك وأن تنزل بالحديث إلى مستوى التفاصيل. إنها فرصتك. الزعيم  
يحب الأقوياء الذين يتحدون الحواجز كلها. أكرر. كلها. إذا طلب  
رأيك في شيء فأعد ما سمعته منه في ذاكرتك. فقد قال رأيه قبل إذ  
يطلب رأيك. وافقه على ما قال. الزعيم يبيح عن الموافقة دائماً.  
ومعبرك يتعلّق بطريقة موافقتك. هناك من يوافقون بشكل عشوائي  
تنفخه الدعاية والإبتكيت. هؤلاء سيظلون صغاراً في عين الزعيم





# تأملات في بنسيران مهر مركي



جسرا ابراهيم جبرا

■ قبل أيام عدتُ إلى سفرة إلى باكستان الهند؛ ثلاثة أسابيع من حركة مستمرة شاهدت فيها الإسلام آباد، لاهور، ثم نودهي راجاستان، وجايجور، واكرا، وبساي، وكُشْت في أحياء تاريخية وحضارية مدخلة، ما كنت أتوقع ما لاستني به من لشدة ألم الحنين على الأطلال فوراً

باتجاه أطلال الغرب. وما شاهدته في شبه القارة الهندية من عيرة وكن الهندي للمرة الأولى ما معني أن يتحدث القريون عن وسحر الشرق. ولو أنه في الواقع سحر كان، ولم يبقَ منه إلا الأثر، وسط أجواء من الفقر والإفلاق. ومع ذلك، فإن هذا الأثر الباقى، بعد ذاته، مذهل بصيغه وحضوره، وسُحُله بإيمانه بقدره القداسي على التعبير عن مشغفه للحياة وبها. ولقد بهم المعارية والتحية، حتى أنني شعرت أن الهند وريا كانتا، في يوم ما، أعظم التحاتين، وأعظم المعاريين، في التاريخ الإنساني.

واتفق أنني، قبل التوجه شرقاً بضيعة أسبوع، كنت قد شعيت إلى باريس، حيث قمت، كما في إحدى جديتي في باريس، بزيارة أحد أجنحة متحف اللوفر. وتقصدت هذه المرة أن أكتفي بزيارة الطابق الأرضي، لأتأمل من المشونات الفرنسية التي فيه - وهي تعود في معظمها إلى فترة الألف الثانية قبل الميلاد. وإذا نأشر أنني أراها لأول مرة، بعينين برزيتين تتعان على غير انتظار على جمال لم يكن في البالي. وإذا المتحولات، كبرها وصغيرها، تصلي بنشوة كشفت في قدرة التحات المصري القديم على تصوير الحية وعصها، وما لا أستطيع وصفه إلا بشيها القدسي. فلما تجرّلت بعد ذلك في مدن الهند، أعادت لي متحولاتها القديمة تلك الأثرة، ووعصنتي بتلك النشوة الكاشفة، فجنتها، وجعلت أنساماً: أني فرح، بل أي بؤس، هذا السأي يشع من فتوتا اليوم في كل مكان في العالم، إذا قست إنجازاتنا يا حزنه عظم الحية القداسي ؟

كان الأميراطور المغالي شاه جهان، الذي استلم حكم لوانس الهند

وشهاها في بداية الربع الثاني من القرن السابع عشر (بحكم من ١٦٢٧ إلى ١٦٥٨)، عاشاً غريباً للحياة على طريقته. ولعله ورث هذا المشق المتصير عن أسلافه، وبخاصة عن جده الملك أكبر (حكم من ١٥٥٦ إلى ١٦٠٥)، الذي كان أسياً على مَسْئِ بالفعلي، فكان أكبر قدراً، وأعظم حكماً، وأكثر إنجازاً، وأشدّ لُعبة، وأوسع عقلاً، وأربع حكمة، من معظم الملوك الذين حكموا الهند قبله أو بعده. ومع أن ابن أكبر، الملك جهانكير، كان أيضاً مولماً بإقامة الأبنية الرائعة، وإيئت له زوجته نورجهان ضريحاً جميلاً في حديقة فردوسية متزامنة على طرف من مدينة لاهور، لجعل فيها ضريح لها هي أيضاً بعد موتها، فإن ابن جهانكير، الذي عرف باسم شاه جهان، بقي ذكره هو الأبقى والأشدّ شخصاً في المدينة التي وسعها وأسس قلعتها الحمراء جده أكبر لتكون عاصمة له - اكرا. وذلك بسبب ضريح شرع يقيمه شاه جهان لزوجته الحبيبة في اكرا، في السنة الرابعة من حكمه، واستمرّ في العمل على بناءه اثنين وعشرين عاماً، مركزاً فيه رموز عشقه، حتى أنهزه قبل النهاية الحزينة لحكمه بسنوات خمس.

هذا الضريح تراه لأول مرة، كما رأيته، على الناحية البعيدة منك، من خلال بوابة كبيرة من الحجر الأحمر، فحسب أنك فوجئت يومه مستحجل: إنه طوبى أبيض يكاد لا يستقر على الأرض من خضرة حدائله المتسرّلة، التي تتخللها سواني جارية كأنها أطيال الجنة؛ وخام ناصع تحت به ساحرة لبيد تجسّداً لجبال لا يوجد إلا في خيال قصود. همهمة التكية الوسطى تزيد التadelن، ولكن المراتب الأربع على جوانبها فاته تشلّد إلى التadelن، ورغم القدوس المديب لإيمان الكثير في وسط الواجهة، والأقواس المدنية الثابتة التي رُتبت في طابقين، قرأها أربعة على كل جهة من الإبران، وهي تصطبّ به إلى الأعلى - وتحسّ في صدارك ذلك الشدّ الرابع بين السماء والأرض، ذلك التجاذب العاطفي بين تفرّقي للقداس، فلا تستطع الخرم ما أنت سائوٌ وجد مسطرّ في عقال القداس، أم أرضي مطلق نحو خلدوا ما ؟

ويلعب ضوء النهار لعبه الباردة على البياض المرمرى إزقة إزقة السبا،



وغصرة الأرض، وتتسارع الرقعة والصلابة، الألفة والتسوخ، البعد والغريب، في دُوب شفاف هو غلالة ذلك الحزن على المشوق، ذلك الحزن الباقي أبداً وقد سريل لونه بالفرح، على نحر أشبه بحلم الصوق وقد استغرق في ذات الله / ذات الحب. ويضئ الصوق ويضيء الحلم. يضيء الجسد، ويضيء الرُشد - ويؤكد على بقائه هذا الحب المجيب، الذي لا يبال من وقته في النفس كوكب تراه مع الأفق من الناس. فهم يزورونه كل يوم حبشوا، كان أحزان المقيم مع مهرجانه، وكان زيارة الحبيبة في ضربها بعض من وقد الحب. وكان الموت من خلال هذا البنيان المرمرى لها ياب الحب طاقه تمنع عنه الموت.

\*\*\*

عند الرواية الكبرى لمطقة وقصر التاج، هذا، هناك لافتان صغيرتان، الواحدة بالهندية والأخرى بالانكليزية، تلخص كلتاها بكلمات قليلة موضوع الضريح:

تاج على بناء بين عامي ١٦٣١ و ١٦٥٣ الاميراطور شاه جهان ليكون ضريحاً لزوجته أرجمند، المعروفة باسم ممتاز علي (مختارة القصر). وهي ابنة أصف خان، ولدت عام ١٥٩٢، وتزوجها شاه جهان عام ١٦١٢، وتوليت عام ١٦٣١ بعد أن وضعت طفلها الرابع عشر. وتوفي الاميراطور عند وفاته إلى جانبها.

ولسوف نعيد النظر في ضامين هذه الأسطر القليلة بعد أن نزرع البنيان المثلل، ونستدل بها على الكثير مما لم تنص عليه، ونذهب بنا التسلات في شعاب.

لقد أروع أباطرة الممالك المسلمون بإقامة الأضرحة لأبائهم أو أزواجهم، وجعلوا منها ورثع معمارية تصاف إلى الروائع التي غشت في ما ابتوء من قلاع بالمجر الأحمر وقصور أقاليمها في داخلها من الحجر الأحمر والرخام، برز بها كل خلف سلطه في ما أصغله من بدائع المماراة والريارة والتشييع والترصيع بالمحاجر الكريمة وتعمير المرمر كستار الدانتيل إضافة إلى تخطيط القصاصات التي تتشابه فيها هذه الشبائات، منقطة الوحدة بالآخر، منتقاة من الديوان العام إلى الديوان الخاص، إلى والحريم، وفرف العيش والتموم - وصفها أحدهم بأنها عوام دافقت بيت الحجر، إشارة إلى كون الممثل في الأصل فيها رُحلاً يعيشون في مضارب الحيام - وكلها مشرفة على جنائن يترام بعضها إلى بعض، وتتخللها سواقي الماء أنهاراً وفُرُقا ونوافير، بحيث تكاد حدائق شالار، الأشبه بفتاتنا من خلق أحلام شهزاد (وهي) في مدينة فاهار، إحدى عواصم هؤلاء الأباطرة، تتركز كل مره في القلعة الحمراء في لاهور، والقلعة الحمراء في دلهي، والقلعة الحمراء في أكرا - دج عتك المساجد التي أقيمت في كل من هذه المدن وغيرها، وقد استست كلها بإحاراة والأشعة والشفخلة على نحو أزداد في المثال أن ينسبوا الناس عجائب الممالك الهندوكية إلى سيقنتها.

وبقع تاج محل في هذا السياق البصري والنسبي، ولكنه يزيد روعة على كل الأضرحة الأخرى: فهو في وسط حدائقه الرباعية التي ترمز إلى حدائق الجنة وما يجري نحتها من أنهار، وعلى حافة هر جمته (ميمنة) الذي يراه المرء يتألق منه مرقى الدردار إلى الجدران، الرخامية الفسحة التي شُيد عليها «التاج»، وقوس إيوان المدخل الرئيسي، المؤذي إلى العقد الرخامي القريض، رُصفت حوله، في ثلاثة أضلع من إطار شاعق، كتابة لأيات قرآنية يحيط الثالث المتداخل. وهي كتابة بأحرف كبيرة قدت من رخام أسود، ورُصمت ترصيعاً في الجدران المرمرية الأبيض، فوق زخارف تزيينية قوامها كلها، كما في بقية زخارف «التاج»، حوزة كريمة اشتهرت بها الهند، من اللآلئ والعقيق والياقوت وغيرها، بُنيت ترصيعاً في المرمر النثور.

ولئن ظهر الزوار بجموعهم ما يرون من هذه الكتابة، مدركين أنها آيات

من القرآن الكريم دون أن يستيعبوا قرامه لها، فإني وقت أنقلها وأدقق في تراجمها المحروفي البديع، لأعرف بالسطح ما هو النص الذي اختاره الاميراطور شاه جهان ليكتل به بنيانه، ويشارك به جنات زوجته الحبيبة: «كَلَّا، إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا وَجِيءَ وَيَوْمَئِذٍ يَهْمُ بِهُمْ يَوْمِئِذٍ أَتَى لَهَا مُطَفُّهُمُ لَا يُقَاتِلُونَهُمْ أَلْفًا وَلَا يَنْصُرُوهمْ إِلَّا بِهَا هُمْ يُقَاتِلُونَ وَالْأَرْضُ كَاظِمَةٌ مُطَفِّئَةٌ وَالدُّنْيُ كَالْهِيَاطِ الْفَاطِمَةُ».

إها الآيات الأخيرة من سورة الفجره. ولا أشك في أن شاه جهان، وهو حفيد الاميراطور العظيم، وابن جهانكير الذي جمع إلى أن شتمه بالسلطان حبه العميق للفنون، فوّر عنها لا حبه للجمال فحسب بل شهوة البناء العظيم والسلطة على مقدرات الملايين من البشر، متردداً في سني حكمه بين لاهور ودلهي (إلى بني قلعتها المائلة وسماها الكبير - أكبر جامع عرفه العالم الإسلامي) وأكرا (إلى رُصفت قلعتها الحمراء الشاهقة وسماها الرخامية) وغيرها من مدن الهند، المخلقة بروائع الممالك والمحتونات والمثائر والأضرحة - لا أشك في أن شاه جهان، وهو الذي كان في حركة دائية عبر الشوارع الرخية من ربيع الهند إلفاء على دعائم ملكه في حالة استقرار وأبهة، وإلى في الآيات التي تزلت على النبي العربي الأعظم في سورة الفجره نظيراً لرد الملك التأكيد على استجابته إلى في الآيات التي اختارها لضمير «مختارة القصر»، رجمند. فيجد الآيات الخمس الأولى من سورة الفجره، كان يقرأ ما يذكّره بغير التواريخ الذي يرى شواخصه إلهياً تثلّت في لندن المفتحة فتحت على مراجعة تحريره في عظم الأروام التي تصابقت على حوت المرات التي عشقها، والتي شهدت مع تكامل بناء ضريحها، تنهي سلطته، ثم صراعات أولاده على ذلك السلطان الباذخ، وهي الصراعات التي أدت، عند انتهائه من البناء، إلى مصرع ولديه الحسين على يد ولده العثماني أورنگزيب - وهو الذي يستلر أعيناً بالحكم، ونزع جثماناً في القلعة المنطقية التي كان هو بانيها الأكبر: «لَمْ تَكُنْ لَكُمْ رِيكٌ بِعَدَا، أَرَمَ ذَاتُ الْعِيَادِ» التي لم يُخلَقْ منها في «البلاد» ولعمد الذين جابوا: «اضطرّ الجواد» و«فروغ ذي الأوناد» الذين طفوا في البلاد - فأكثروا فيها التساد - فصب عليهم ريك سوط عذاب • إلى ريك ليلاصاد •

\*\*\*

بعد الرقي إلى مدخل الضريح من خلال إيوان «الواجهة»، يرى المرء درجاً يتزل به إلى السرداب الأرضي المعتم، حيث القفران الحقيقيان اللذان دفن فيها جثمان ممتاز علي وشاه جهان. أما في الحجرة العليا، وهي الرُسط «التاج»، فالقبران هنا يستخان طبق الأصل من القبرين اللذين في السرداب. والوقوف الحيط بهما الأخير ضمن السنادة المرمية، وكأنا زعيم الموت الشبحية. والقبران هنا مغطان بستارة ثيانية من الرخام الأبيض المرشح بالترقيق الزخرفي. وفي الرُسط بالسطح قبر صغير يوصى إلى حيث ثوت الزوينة الحبيبة، وبجانبه قبر أكبر منه، من الظاهر أنه أضيف لاحقاً لأنه لم يُخلِ بمركزية القبر الأخير ضمن السنادة المرمية، وهو أكبر حجماً لأنه صورة من القبر الذي يضم وفات الاميراطور، وتعلوه شاهدة ترمز إلى تذكورة للدون. والسناد، من خلال سحب البخور، يطلق بين الحين والحين صرخة خافتة: «الله أكبر» وإذا حصدى الكلمتين يُرجع في أعل

القبعة ويتردد لأكثر من عشرين ثانية. . . . أما نقاس «التاج» التي كانت يوماً ما، فليس لها من أثر: كالساجيد التركية والكشميرية التي لا تُقدّر بئس، والمتائر الصنوعة من القماش اللقب، والفانيلل الثمينة ذات السلال الدفعية، والمطلة المصنوعة من اللؤلؤ النظم التي كانت تعلو قبر ممتاز علي - لقد سرقت كلها في أواخر

23

تاج محل.  
أراد  
أن ينسى  
الناس  
عجائب الهياكل  
الهندوكية

(١) جانيو، غورو، نعتين: غورو  
(٢) الأتوك الرياص مع جانيو



أبام الأميريالطورية الفسلفة، كما أن أبواب الفسفة الأسطورية الروعة، المنقضية إلى هذه الحجرية المركزية، فيها الجات، بقيادة زعيمهم سراج مال، وصهرها عمدة عائلاتهم. واستعاض عنها بأبولاب من البرونز. عندما يخرج المرح لروية بقية التي وأوابوه وحجراته، يذكر أنه قد مقام على قاعدة تودرناية. وأن قوس الإيوان الكبير الذي دخل منه، يتكرس كشلاً أربع مرات - شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، وأن الثارات الأربع ينفض كل منها على ركن من الأركان الأربعة المنقضة، المنقضة التي بني عليها الصريح. غير أن الصريح ليس بالروح: فتمه صقلان غاريبان من القواس لأوابين أصغر، الواحد فوق الآخر، على جوانب القواس الكبيرة، وتثبت على قاعدة مربعة تقاطع المربع الذي أقيمت عليه القواس الكبيرة، معدةً بلذلك شكل نجمة ثمانية، كان المعاريون يسمونها «الشنق البغدادي».

وهذا الشكل البغدادي هو الذي يجمد أسس البيت. وقد عادي هذا الشنق إلى إحدى الأفكار الأساسية في الرؤية الإبداعية العربية، التي كانت ولا ريب فاعلة في تخليط تاج محل، وهي أن للكون خلقه الله متعلقاً بنظم دقيقاً، وعمل الإنسان أن يسعى في فهم القواعد أو القوانين المطلقة التي تنظم بها الخلق الكون على هذا النحو. ومن هنا كان العقل العربي، منذ أن أخذ يعبر عن نفسه، عقلاً رياضياً، يلعب فيه الرقم وإلحاقاً وبالذات، والنسب والحسبة فيها، الدور الأول للتخمين، نحو الإدراك، والتزييك، والإبداع - بدءاً بمكتبة والكعبة في مكة المكرمة، واستمراراً بمتن مني في بقية الصحرة في بيت المقدس، وهكذا مرواً بكل ما أنتجت الحضارة العربية الإسلامية من عبارة وزخرفة وشعر وسيفي.

وكما كان العرب عابري الصحاري العظيمة، ثم كانوا بعد ذلك عابري البحار والمحيطات العظيمة، فاهم دأبوا على تحمل أشكال الطبيعة ومطابقتها بروية عينية. فإمامهم للتخييل وأشتافا بقدر ما أولوا للنباتات والصخور وأشكالهم ولحشهم بالتابع البردي، حيث صغر الإنسان والحيوان بالمثل في محيطهم من الفضاء، لا يجمدوا الصغر، إنما فهم الحس بالتأصيل والكون والسيرات وما فيها، وشعروا أن ثمة نظاماً هندسياً يوحّد بين الأرض والسماء، ولذلك، الصلاة فيها، وهذا يقبّض جعلهم للشكل النجمي، بصيغة ورواحته المشككة كلها، نواة لكل نسق معاري أو زخرفي، مهما كبر أو صغر.

وأحد هذه الأشكال الحجرية في بنية الإبداع العربي الإسلامي النجمة الثمانية، التي هي تركيب جيوميترى لتقاطع مربعين. ومنها يمكن أن نستنتج، بالابتداء والتكرار والوصل بالخطوط بين نقاط الأطراف، أشكالاً تتوالى إلى ما لا نهاية. وتتباين هذه الأشكال بتباين البروز والورق لدى المعماريين معها، فيكون المصقل والشنق، أو الشنق البغدادي، متطابقاً في «فورام» وصيغ لا حصر لها، تنعكس جميعاً هذا التطلع السوي في الذهن العربي، وفي الذهن الإسلامي الشنق مع.

وواقع الأمر أن ثمة صلة مهمة بين تاج محل وبين بغداد العربية تتخلق للشنق الذي شُيد عليه، فقد قيل من الوثائق المعاصرة لبيانه، رغم ما قيل عن أثر الهندسان المعجم في عملية التخطيط، أن أحد المعاريين المهين الذين ساهموا في التخطيط والبناء، كان عربياً من العراق يدعى واجد البغدادي. وسجل التاريخ أيضاً أن السرداب الذي بجوي القبرين كانت نصيبه باستمرارية فناديل من الذهب، في الصفقات عُلقت كره ذبعية رُصّمت بهرا عذبة جي، بها من حلب تنعكس أضواء القناديل على القبر في أساق مثلالثة، وتومض وتختف كلما تحضرها مدينته حلب كانت ترصع تلك المرايا الحذبة الصغيرة التي كان صخرها مدينته حلب كانت ترصع تلك سفوف بعض غرف النوم في الأجنحة الخاصة في القلعة الحمراء. فإذا ما أشعلت شمعة أو شمعان في الظلام، تَحوّل سقف الغرفة بفعل المرايا إلى سماء حانية تنبض بسنطع النجوم، بينما تجري في قنوات مشكوفة في عتبات

النوافذ المرمرية سيول رقيقة من الماء المعطر وهي تنهاس وتنشر عليها اللبذ في أرجاء الغرفة الجميلة.

عندما يخرج المرء من صريح متلجج على إلى المنصة/ الباحة العريضة التي يقف عليها، يعود فينفض الحصى الانتاع والقضاء الشائق في الشمس حول القبة المرمرية والأقواس المنحنية تحتها. وقد جلست في ركن مظلل عند قاعدة إحدى المنارات، ورحلت أشرب بجمواس كلها ملص الرخام ومررة الناصع، أنظر عبر نهر ميونا إلى القلعة الحمراء، وقد باتت يامتد أسوارها في غيام بعيد، وعلى الضفة الأخرى من النهر قامت قبة يقبض صغيرة معلّم آخر من معالم شاه جهان. فهناك، أو على مقربة منها، كان الأميراطوري في الأيام الأخيرة من حكمه، قد شرع في وضع الأسس للصريح يتويج فيه هو نفسه عند موته، يكون كله من الرخام الأسود، ليقابل الصريح الأبيض لـ «خسارة القصر»، لا يفصل بينهما إلا مياه النهر التي تستلقي فيها انعكاسات الصريحين... غير أن ابنه لوزغريب، عندما أراحه عن العرش، وقبض على أرنه الحكم، أوقف العمل على الصريح الجديد الذي رأى فيه من إسراف، وسجن أباه في القلعة، في بعض الغرف الحجرية التي كان قد أحصاها شاه جهان بنفسه إلى ما كان قد بُني أيام أبيه جهانكير وزوجته الملهة نور جهان، عاشقة الفن والعارة.

ويتوقف المرء مرة أخرى عند هذه الأحداث التاريخية التي تحيط بتاج محل: أية فترة مذهشة كانت تلك، مكتظة بمواقفها وعنفها وحركتها خصائصها الباعرة التي تبدو لنا اليوم، كما يبدو بدياً أيضاً ولا ريب، أكرم من الحياة في كل ما كانت تفكر، وتعمل، وتنجز...  
\*\*\*

مدينة أكرا اليوم، لولا آثارها القليلة الباقية، ما كانت لتعنا بعضهما الساقلة، رغم اتساعها، لأنها لم تكن تكون عرومة من مظاهر التعة التي وسأ كاتب، في يوم مضى، أن أبرز ما فيها. إنها تعيش على ذكريات ما مضى، بل يكاد هذا الماضي أن يكون وحده مصدر حياتها وبقاتها، على ما فيها من العديد من السكان الشعبية الشمية للتميز بهاؤها وعافتها، وبصرها على الامتداد بترتها القومي.

يبد أن تعلم أن أكرا كانت منذ القدم من أعظم المدن التي عرفتها بواسطة شال الهند. وللعقد أنها كانت إحدى الغابات الاثني عشرة التي اقترت بشخصية البطل الأسطوري العظيم كريشنا، أحد أبطال الملحمة الهندية الكبرى «مهاباراة»، والعقد كذلك أنها كانت المكان الذي شهد أحد تجسّداته الإله فتوا، المحسى «باراشورام». ولذا فإن المدينة بقيت ذات منزلة خاصة لا تخلو من قدسية عند الهندوكيين، حتى بعد اكتمال الطابع الإسلامي منذ أن حوّلها السلطان السكندر لودي عام ١٩١١ ميلادية من قرية رعوية إلى المدينة التي نعرفها، بإضافة العديد من المباني الكبيرة فيها، التي لم يبق منها اليوم شيء، يذكر. غير أنها بقيت عاصمة اللويزين إلى أن قضى عليها في ١٥٢٦ السلطان باير، مؤسس السلطنة الغالية التي غمّ ملكوتها وجه الشطر الشمالي من الهند القديمة، وذلك بأشياء من عمران وحضارة ونسبها بشخصيتهم على مدى ما يقارب مئتي سنة من حكم الأميراطوري بآخ.

والطريف أن باير لم يكن جندياً وسياسياً بارعاً بحسب، بل شاعر وأديب ترك لنا كتابات تنم عن ذوق رفيع، وحس مرهف للفنكاعة، وحس لقائهم الطبيعة. وأيضاً حل في ترجماله، خطف الحداث القسيحة. وقد جعل أكرا عاصمة، وبنى فيها على عفاف الميرزا حمامة برياض، فيها أسبها وأرام باغ، و«جنان الرامة»، وجعل لنفسه ورويته موزنين طيطان بأحد الأبواب - هما الصورتان المعاصرتان الوحيدتان لمؤسس الأميريالطورية الغالية.

واين باير، الأميراطور هاميون، تنوّج في أكرا، وكذلك تنوّج فيها ابن

١) تسمى الصلاة التي أسسها هذا المعمر الكبير منطوية، أو مغلفة، Mughal، وهي التسمية الأصح وأوسع استعمالاً اليوم ولكن يجب أن نشدرك لها في التوقع حالة تركية. وفي غيرها تكون تسمى تركية حتى بدأت القرن الثامن عشر فقد تضافت الألفاظ وتولدت في الحرب العلية التي استمرت مئة سنة منهم في مصوب وهضاب لوسيد آسيا، وكان باير، تركياً، أحسن من مائة تمولوك. بما يحكم فرقة ولقاعة صغيرة التي حولها وهو عبيد عام ١٥٤٤، وفي بحر تين ولانان عاماً من حياة التنقل والقتال في أوضاع مختلفة ابتعد بمسقطه وكلم، وانتهت بانتصاره الحاسم على السلطان اللوي أبراهيم في دلهي عام ١٥٥٦، استطاع أن يوسع اميريالطورية شامخة، جعل عاصمتها أكرا. وبعد ذلك بأربع سنوات تولى، وبلاذ في الحكم، ابنه هملون.



أحببتها في العارية، وبلغوا بها، قبل ذلك بغربن من الرص، تلك الصفة المتعة التي تعمرها في قصر الحمرارة ووجبة العريف، في عرناطة، بالأمس. وهناك نقش في إحدى حقائق قلعة قلبي، مؤرخ في عام ١٦٤٨ وسبب إلى شاه جهان، يقول:

«المحدثان لهذه السباتي هي كما السروج للنجد، وكما المصالح للمحمدين، أما السواني الصافية، فإنها الزرق لكل من يرى مبيه هو المرأة التي تمسك صورة الدنيا، ولكل حكيم عاقل هو المكشف عن الحقي من الدنيا...»

وقد جعل تاج محل، فكرته وروى، متصلاً بالله بأكثر من معنى. فقد بُني على حجر صوّياً مباشرة، لكي تمسك صورته في مياه النهر، وصممت السواني والمزك في المحدثات القروسية التي أمانه، لكي تمسك صورته في مياهها هي أيضاً. وأقيم على الطوبى الأقصين من غناء التاج جثمان متناظران، تكرر القاب الثلاثة الصغيرة فوق كل منها أصداً الفة الكبرى التي تعلو الفريخ، وكأها تمسك صورته. غلاب، والشارت الأربع، والأقواس، تبدو وكأنها تمسك الواحدة الأخرى، وتمسك كلها في المياه، سواء ألبستها وأنت تدخل إلى حدائق الفريخ، أو وأنت تنظر إليها من الضفة الأخرى من النهر. إن دوماً للموضع والصورة، الجسم والخيال، والواقع والوهم، في تداول وتبادل: ما تراه العين، وما يتكشف لها من الحقي من الدنيا

ولعل رعدة شاه جهان في ماء صريح له من الرحام الأسود، مقابل التاج، وعلى الضفة الأخرى من النهر، كان كاره له الإجماع نفسه بالتي، وصورة، والصوت وصفاته بالحمس وظله. وأمل في ذلك كله إجابة بالصفة بين الحسد والروح، بين العاني والمشي، بين الحياة كئي، باقي، والحقي وهما زللاً...

أليس أليس أبي في حدائق التاجيات المهدد لأول مرة. وأيه ينظر العيب، ويتعاطى برشاقة الزنودس وعلى راحة تاجه الرقيق. ومن دون الظهور الكثرة: الأخرى التي كانت تملأون في أياد الكائن، بقيت طيور المهدد أشدها إجابة إلى في تلك اللحظة يأتي ما أراه له لا روعة لا يسول تذكروها، وتذكرها بالصرح الذي حسب ملكة ما يلة، لأنه وصرح عزة من قورير...



من العوازل التي تكاد تنهوا كلياً تأملنا في الفترة المغالية في الهند، التي دامت زهاء قرنين اثنين، هذا العدد الكبير من الشخصيات الفنية يسبحها التي صنعت تلك الفترة. كان الأساطير أنفسهم في مقاصد أو الشخصيات، غير أن بعض الأبرصين الذين عثروا في أوكام، أو أسهوا في حياتهم ونشاطهم، حتى من النساء، كانوا على المستوى نفسه من غنى الشخصية والسر. من أمثال أعزاد الدولة وإبته نور جهان، وانه أصم خان وإبته محتر على - مع ذلك زين النساء وجهاتنا، عن كثر جديرات ينسهن إلى أكبر وشاه جهان، ويأملنها في بعض صفات القوة والدعاء وحس الحياة وروعتها.

وقد شاعت عن طريق الرخانة والتجار الأوروبيين في القرن السابع عشر (الشي شاهد بداية التعطل البريطاني في شؤون الهند)، أسطورة عظيمة الإمبراطورية المالعية، لما رواها من بها، العارية ورف القصور، إلى جانب شدة الشك في الحروب التي كان الإمبراطور دوماً على رأس جيشها فهم مملسون ولكن الشعب يتعبرهم هنوداً، رغم أصلهم التركي، وجناب إليهم المندوكيون، عن اختلافهم معهم في العقيدة، لأهم حملوا من التجربة الهندية ورومها استأثرتا بغيرتها في تاريخ اللاد، حافناً عليها ومحاولة لتوجيهها. وقد تزوج أكبر أميراً هندوك جعلها الإمبراطورة، لكي يؤكد على وحدة الأمة، وأعلن التسلم الكوري، وكان

هايون، ذلك العبقري الذي دعي عن حق للملك الأكبر، والذي حكم قرية حينئذ كانت من أعظم سبي التاريخ الهندي. وقد أطلق هذا الإمبراطور عام ١٥٥٨ - بعد توليه الحكم بسنتين - اسمه على أكرا، فدعيت أكبر آباد، وبقيت عاصمة للمال وزلزل أن أبه جهانكير أثر لفترة ما مدينة لاهور، في الشمال، وهي اليوم في باكستان إلى أن شعر شاه جهان، حفيد أكبر، بعد مجيئه إلى الحكم بأحد عشر عاماً، أن به حاجة إلى عاصمة أوسع فاني - دشا جهان أباده في قلبي، فكذلك بذلك مدينة قلبي السابعة. غير أن مخزناً الملكية بقيت في أكرا، حيث استمر العمل على تاج محل، واستمر أعضاء الأسرة الملكية والتقت الأستراتيجية في تشيد البيوت الشاقة على امتداد النهر، فرائست أسودها تحيط بالمحلات المتأه والواهب المثورة ومنزل الحرم والمقصورات المسببة في جوف الأرض تحيلاً على العيب اللاهيب، وكلها مزودة بالسجاد الفاخر، والحارث التانورة، والبراش القسية، والوسائد المصنوعة باللباعة... كانوا يتون الأضرحة المخصصة لأصحابهم، والحدائق المربعة للوظائف والمسافرين، والحدائق الروضة لأفراد الشعب، وقد أقيمت المحدثات بذلك متخطية لقواما اتقدينية، واستمرت في توسعها طوال عهد شاه جهان، ثم في عهد أوزربغ الذي حكم، كجده الأول أكبر، قرية حينئذ، وأصاب إلى أسبها يزيد من المال، رغم غياهه الطويل عها

ولكن بعض من شيدته أبوه شاه جهان لم يكن من السهل مضاعفاته، ومع شك التعوق عليه - دشا جهون، منذ البداية، كان يجب الزينة مقبونة بالقاء - وثمة إشارات كثيرة ما إلى تعلقه بآبائين المصنعي دما، عا بدل على أن الرعام في مباته اختاروا بنفسه ما يوشي به من نقاء، مع الجبال. وتواريخ اللطال المغالي تؤكد أن شاه جهان كان يفتي شخصياً بمشاريعه العمرانية منذ لحظة تصميمها وتأييدها في التنفيذ حتى إنجازها.

ولقد كان من أول ما صنع في حكمه تشييد قاعات تدعى كل منها دفاعة الأصعدة الأربعين، لحياة ثلاثة من القباط أيام بعدد بين الأعداد منهم في قصوره في أكرا، ولاهور، وميراثور، وفي ذلك كوالاً لا يستلزون من الشمس إلا بأشياء تمتد من إحدى الشرفات الدشالية. ولكنها كانت من المخلول والبروكاد، تتداخل وتتأثر على نمج جعلها تسمى السحب المزاكسة، وأصديها وأوتادها ملبسة بالقضبة والذهب. وكان الغرض منها أن تبرز الملك كأنه شمس بين أجرام السحاب تحيط بها الكواكب. وقد طوّر شاه جهان تصميم قاعة الأصعدة الأربعين في الفلعة العظيمة التي بناها في دلي لتصبح عام ١٦٣٥ وعرض القلوس - الشهير - وجدة إلى من أبات الفن والصفعة عرضاً مألوفاً البادرة

في مثل هذا السياق راح المهندسون والمال، الذين بلغ عددهم عشرين ألفاً، يتون تاج محل، ليضم حينئذ زوجة شاه جهان المفضلة، وهو ما زال في عتونه، بتابع المعارك (وكان قائد قوته هو أبو رويته القنقذية، أصف خان، الذي بقي على ولائه للإمبراطور حتى النهاية)، وتابع البناء. وبينما كان أبوه جهانكير وجهه أكبر يكثر من استعمال الحجر الرمي الأحمر في مبانيهم، وبينما كان أكبر يكثر من استخدام المونيتات الهندوكية في نظائر الفرائز، فإن شاه جهان ركز في معظم ما بني على الرعام الأبيض والونيات القارسية المستعدة في الكثير منها أصلاً من المازة العربية. وجاء مرج تبار على ليّيج ما حلقه أباطرة المال من عارة الأضرحة، منذ أن أتم فريخ هابون في دفي عام ١٥٦٠، فطص تاج محل الكثير من أسبها، وكثر منها في الوقت نفسه بروعة الخاصة، وتتضائل اعتمد المهندسين لها رموز الإسلام دون أن يحلوا لها قدسية لمسجد أو للصل.

وكان للمحدثات واليه دورها الأساسي في التصميم والتنفيذ، كما في كل ما به مؤلا الأنظمة. هي أولاً استوحيت من حدائق الجنة وأهلها كما وصفا القرآن الكريم، وكان العرب من قبلهم قد استوحوا وأكتوا على

١١ وهو الذي يريده بعد ذلك يعزى منه سنة (عام ١٦٠٥) تلك القديس عام شاه وشاه بعد ذلك من ظل من تاتيين صعد على سكون الإمبراطورية للحياة، وصله إلى عاصمته



على غرار الخليفة العباسي المأمون، يجري في ديوانه حوارات حرة بين علماء المسلمين والمسيحيين والنصارى، ويصفي إليهما يشفق صفيق، حتى خطر له أن يضع الأسس لدين جديد، سميّه «الدين الإلهي»، ويخشد بين معتقدات الديانات الثلاثة!

إنهم يصيدون الغزلان كما يصيدون الأسود، يقترنون ذوي اليأس والشجاعة كما يقترنون ذوي المعرفة والذكاء، يقيمون مهرجانات للشعر (يدعونها «المُتَغَرَّعات»)، ويستخدمون الرُشامين للمهرين لرسم صورهم الشخصية وتزينهم الكتب، ويعشقون النساء ويدخلون في شؤون حياتهم، وفي الوقت نفسه لا يتورعون عن إظهار السيف في اقرب الناس إليهم إذا ما استدعت ذلك ضرورات الحكم والسلطان، ويتباهون ساء أبراج من رؤوس أعدائهم المهزومين، ويستجلون ذلك بالكلام والصورة. وكان شاه جهان، خالص الأباطرة السبعة المغالين، نموذجيا في ذلك كله كأن أبو جهنمك، رغم ما عرف عنه من كلف باخمر، وحسن المزاج، والصفوة، عبق الحب للصفوة، وأشباه براعمي الفنانين المخذول حياته، بأحدهم معه في رحلاته وحالاته ليستحلوا له الأحداث كما يربوا، وحلده نملقه برحمتهم بورجهان بإصداق شهود دعوية تحمل اسمها. مجاه شاه جهان يجعل الخراب شفهيا، ولكن بالمزيد من العقم والتوسع، والمقدرة، فلما جانت قدرته الفائقة في إدارة الامبراطورية كان فيه للفنون بالكتالفا، ولا سيما العمارة، يملك عليه سم. وما كانت صافي حكمه الشهيرة - قلعة دشواري، والجمع المسجدين قربها، وقلعة أكرا، وتبع على بالداث. لتلع ذلك الفناء العبد إبداعا ودماءه إلا أنه شرمي وشخصي وإشراعه المنشأ. وفيما جعل أبو تعله برحمتهم بورجهان، هكذا جعل هوروسه شام. شي كانت في الطواق أمة أبي دورجهان. وعندما دومت، بعد رواج دم ندم عشرة سنة، شرع ببناء الزائفة التي خلدها، وحلده

ولكن حين تدق في التفتيش، تتكشف هذه الصورة المرواكية الجبيلة أبعداً مغلفة. فتشاهد وجه وفار والذليق المدم عليه. ٥٩٢ هـ وتزجها وما في العظمير من العمر. ويشهد زواجه منسقة عكر عاماً، تولى العرش، ولم تسم شمسار إلا بأربع سنوات من كينها قريشة الامبراطور المفضلة. وكان في أثناء ذلك كله يحملها معه أينما ذهب في أسفار عبده ورحلات مضنية، وقد أبلغها في حالة حمل يكون كدواً ذاتي. فهي في تسعة عشر عاماً لدة أربعة عشر طفلاً، ويكون موتها وهي في التاسعة والثلاثين في الحاض، عند ولادة الطفل الرابع عشر.

هذه القصة الغريبة من شاه جهان كانت حصة اتخذت لها، ومباحة في شبابه، مظان كثيرة. فهو إلى طاقته حل حب المرأة، يتميز مطلقه على الطغيان بأربعة نكل من يعضد، له ما يمكن أرواص الدم الأربعة ليطه به. وفي السنوات المتأخرة من حكمه، قيل أن عدد زوجاته وجواريه بلغ المئذنة. فنفسهم للذات ومكيد العظمير حل نحو فاضح استند التند من المحطين به، مع أنهم كانوا عادة أميل إلى التساهل والتعاضف في مثل هذه الأمور.

وعندما فرغ من بساء تاج حمل، في السنة السادسة والعشرين من حكمه، كان قد تلقى له خمس سوات من صولجان السيادة، قضى الكثير منها في محاولة لتحكم بالصراع الذي نشأ بين أولاده الأربعة، مؤيداً ابنه الأكبر دارا شوكو (وكان الأكبر لديه، وبين ذلك نساغا في الموقف والمحدد) واستند القوية الماهرة جهاندارا، ضد ابنه الأصغر أورنغزيب. ومن عرش الطائوس في قاعة الأعصنة الأربعين من قلعة دهلي أرسل دارا شوكو لضرب أخيه أورنغزيب وفكره من السلطة التي راح يجمع زمناها في يده ولكن أورنغزيب، الكبير بمغته وصلاته، هزم أخاه في المعركة التي دارت بين جيشيهما قرب دهلي، وقبضه، وعاود التسعة حيث تقترس والده حاتراً في أسره - وكان أورنغزيب يوست في الأربعين من عمره - وقد مات في عناده

وتعقب أثره مصمماً على الاستيلاء على الحكم. وانتصر على أبيه، الذي كان قد لبكه المرض وهو في الرابعة والثلاثين من العمر، وذلك في عام ١٦٥٨، ونقله إلى قلعة أكرا، وسجنه هناك في حجرات خرم مع جهاتبارا. وأعلن أورنغزيب لنفسه أنه منذ ذلك اليوم «امبراطور هندوستان»، وقال قوله الشهيرة: «واللألف لا يعرف الضرب». وأطلق على نفسه اللقب العربي «المُتَغَرَّعة»، وقضى على أبيه، وأعلن على السوات التالية فتح أقاليم النصف الجنوبي من شبه القارة الهندية بحزم أنقل الناس وأرعبهم، حتى استولى عليها جميعاً، باستثناء طرف أقصى الجنوب، وبنت حكمه لأكثر من ثيابي وأربعين سنة.

لما شاه جهان فقد أخذه ابنه في عرته في القلعة في أكرا، حيث عاش ثنائي سوات أخرى، قضاه وهو يترن، مع توافد الحجرات المرمية، أومر على الأسوار الحمراء، إلى الضريح البعيد القائم على الضفة الأخرى من النهر، وتاج على يتوال الضريح حسب ساعات النهار، أو شمس وأطوار الرواس المتعاقبة، بين الموضع الجراج والإلهام الشهي الذي يكاد يقارب الوهم - وهو الذي رأته آن فاه من القلعة. وإنعكاساته تصعب وتضطرب في مياه النهر، إلى أن مات عام ١٦٦٦، وبخسة ابنه في إلى جانب روت الحبيبة... هذه الصورة الشاعرية الخيالية هي أثر السحر على الأجيال منذ ذلك اليوم أن يتصوروا الامبراطور المخلع، الذي لم يبق له إلا أن يبطئ النظر إلى ذلك العمل الفني الخارق الذي أوجدته بسبب من شغفه لالمرأة، وشغفه لكل ما هو جيل من صبح الإنسان.

عبر أن الره قد لا يمتدح كليا هذه المواقف المحيطة. فكان من حق بعض المؤرخين أن يتصوروا الأمر على نحو مغاير. فمع شاه جهان، مع ما أتته من تحف المرأة، كان صاحب سلطان وعيش، ورف من النساء العشرات، وأضاح سلطانه بعمل إغوائيه في سنواته الأخيرة في التهور والمذلة. فقلعه أذن إلى سجنه الأخيرة سجنياً في قلعة وهو في قدم وثيرة... من يندي أنة، وزي كانت أهلاً بإثارة وإلباله نيك، وهو الذي جعل من بعده ابنه الناصر، لتلائم سلك طويلاً، أسطورة لا حجب وحيل، نطرا النسل والرهاء والتضامير بين فئات الشعب كلها، ومركذاً في أصوره معيارية واحدة من أعاجيب عديدها، ما يفعله الحب في الإنسان من دفع راح نحو الإنجاز الذي يشدق الزمن.

ولا ريب في أنه، يوم اختار من صورة المعركة تلك الأيات الكريمة التي نسلد لده بأخرته - «وحيي يوستي بهجتم، يوستد يتذكر الإنسان وأبي له التذكري» - يقول يا ليتني فعلت لحياتي... ع. كان قد تأمل طويلاً في الأيات التي سبقتها: «للم تزكيب فعل ربك بعدا، فاني ذنبت العباد» - فاني لم أتخلق مثلهما في البلاد» - إلى آخر الأيات الكريمة - ولا أنه توفيق طويلاً عند قوله تعالى: «ذهب عليهم ربك سوط عذاب» - إن ذلك ليأمر الصاد.

ولم شاه جهان، الذي كان في طفولته قد رافق جده العظيم أكبر ونظر إلى طرفة العظمى والتفتيد، تذكر ما كان جده ذلك قبل حوار سبين عاماً قد منش في أواخر حياته على «الياب العالي»، باب النصر الذي أشاء في قناع بور، بعد أن هزم التوغرات عام ١٦٠٢. وما الذي إلا جرح للمعور، فاعبر ولا تن علي. من يقل لساعة من الزمن، فله أن يمل حتى الأبد. ما الدنيا إلا ساعة واحدة، فاجبها صابراً، وغير ذاكما لا تراه العبد.

غير أن شاه جهان في تاج على استبحر ما لا تراه العين، وجعله شاخص مرثياً أبداً، مها تشار، ومها مثل العراب لظفسي في يوم قافظ إم المعرة على وجهه محرراً محمداً، في وسط عالم تعصب به يد الموت والدم. ويصفي عليها أحياناً بعض من هذين المعجزتين - فتبين كسباً لإنسان كلها □

- المراجع**
- A History of India Vol. 2 by Percival Spear, Penguin Books, 1965
  - The Art and Architecture of the Indian Subcontinent by J.C. Hirth, Penguin Books, 1988
  - The Architecture and Gardens of Islamic India by Peter Andrews in The Arts of India edited by Basil Gray, Phaidon, 1981
  - Jagra - the embodiment of Mughal Glory by Ranjita Kaur in Discover World Magazine, New Delhi, May 1988



أعطوك ؟ لا تغفر لمتصليك  
كل ترابية وطن وجيش  
عندما مروا على حقوك حطت آخر العربات أوتاداً  
وحامية . وما التفتوا  
إذا أعطوك لا تسهو عن الموتى . . إذا ماتوا  
عن الحجر الذي يرتد تحت يديك  
لا تغفر لمتصليك ، لا تدخل خيامهم الكسبية  
ربما أعطوك أوسمة الشهادة عندما دخلوا إلى  
عينيك في شرر الحوافر:

فاحتفل بالبدء في قوس  
وفي قلدح  
لسكر، مثلياً تحلو النوارس، مثل كأس  
قيل لي أعطوك . لكن  
عندما تقف على وطن بكل ترابية، تصحو  
كمكتز الموادج، ليقتط الصلصال وأوسم شكل  
مقتصليك  
لا تغفر لمحتفل بهيئة الألفية . مروت العجالات  
في لحم الكروحل ، فانتخب موداً حيلاً

عندك لا تنفي نسي  
ذكر مسجل ماضي . ولا تغفر له كرة الوعر  
استمر الأعلام  
كل مدحج بالعلم ذاكرة تهندس شكلها  
وتغادر الأيام

إن أعطوك لا تأخذ سوى لغة تحاور نفسها  
تحو وتسي  
ثم ترسم شكل مقتصليك

هل أعطوك ؟

أعطوني دماً وجنازة، فانتزع قناع الوحش  
وأطلق زهرة الصلصال  
لا تغفر لزمودي تراك، وانتخب وطناً  
له أحفاله وبخيله  
وعارة تعطي . لترفض كلياً أعطوك .

#### قاسم حسان

من قصيدة كتبت عام 1967، جمعت  
مطبوعاً بالوعول، تصدر قريباً من دار  
توبكان في المغرب

#### قاسم حسان

شاعر من البعثيين  
صدرت له مجموعتان  
شعرية مسماه: حبس  
الحبس - الدم الأول - عزم  
لغات



بالتباعد  
في فكرة الريادة

١٨ - القسم الخامس رقم ١٠٠٠ (١٩٨٤) - الخلق

التخوم التي غرقت... حتى ولو جاءت بها الأخبار!

هذا هو حال رواد التجديد الذي تستع عليهم الأمور، فما عادتمة لغير بين حلالهم الخاصة والحلقة العامة. وإن انتهوا إلى ما انتهوا إليه، وتوقف بعضهم أو تجدد البعض الآخر أو واصل البعض تكرار نفسه، فالحركة الشعرية كلها قد انتهت... وكفمت... وتكررت. قد نسمي هذا تجاهلاً، إلا أنه حقيقة نوع من الأفتقر إلى الحاسة النقدية... وإلى الإحساس بالخبرة. وهما اللذان الوحيان اللذان يُستطاع بهما إدراك الرأى والآي. يستوقف كل شيء، عموماً، نأخذ ما نشاعر ما عند حدوثه ونقف، ونحن نأخذ فنونيت... وأشارت ساعة أحد هؤلاء إلى وقت غلظ، ككل الساعات غلظة في هذا العالم. وذكرنا هذا بشعبية تحفظ فنونيت خاص مضبوط على ساعة خيالية. مثل هذه الشخصية، لا نعتبرها زائراً الآخر... زمن الآخرين إلا زمن لولئك الذين شهدوا لحظة إرساء الجسر الأساسي لهذا الوقت... فمطلوباً ساعاتهم لتلق بإسناد واحد.

في قصة «ساعات وغير» للقاص محمد عيسى، يحفظ رجل عتيق بساعات عديدة صلب أوتها على أكمة ولشكة مختلفة، فوجدته فنونيت الغد، والآخرى فنونيت الغد، وهكذا... كل ساعة تغل إليه ربما وتغلظ فدانها. ويعيش هذا الرجل أحياناً بشكل عجيب، فهو ليس رماً ناهياً عن مجموعة أزمان، بل هو اندماج عدة أزمان ومباشتها معاً. ولو حسبنا أن هذا الرجل يحفظ فنونيت ساعات النهار كلها، ما انقضى منها، وما بدأ، وما لم يبدأ بعد، لكان لنا إذ نصفه بالإنسان الواقف في قلب زمته حقاً.

الإنسان الآخر الذي يتجمل هنا، هو أن الشاعر الذي يعيش بأفئته خالفاً من أن تصدده المعرأها، يعيش تعدد الأرب، يعيش نفسه. ويعيش مطلقه الواحد ظاهراً بما يحاط به بذلك على أثر قيم الوجود في الانتباه... في مثل هذه التجربة يركس ما في نفسه وإشباعاً لحياته الحاضرة فقط، ذلك الذي لا يستطيع جدارته إلا بالانقلاب على نفسه. وكذلك نقول، بالانقلاب سلم القيم السلك نفسه ذلك لأن ما مضى من معجزات هو ليس فقط مجال نبيل وجديد، بل هو أيضاً مجال كسب... واستلزام.

لقد مررنا بشكري، أفضل تمير عن وضعية مثل هذا النقد الذي راح ضحية التباساته حين أكد في لقاء عام، أن الشاعر كان في الماضي يفتح على الناس ما يقرأون... أما اليوم فإن عامله مقفولة... فلا أحد يتق به، ولا يآثره. والفضل فقد مر زمن على النقد كانوا فيه لا يتحرقون فقط ما يقرأه الناس، بل وكيفية التفكير... ووجهة النظر... ولكن كل هذا انتهى وشمل هذا الوصف، وإن كان يحاول تصوير هبوط الاهتمام بالنقد والقد، أما هو في الحقيقة إشارة إلى إفلاس النقد الذي ترافق مع حركة التجديد في دروبها أي في الخصبيات. هكذا فهم كيف أن اللغة أصبحت معلومة للنقد... وهكذا فهم كيف أن سلاحياتهم لم يعد أحد ينظر إليها بجديته بعد أن التعت المذارك، وتصلحت سبل القراءة والإطلاع... ولقد ألفنا كما كانوا.

إن نموذج النقد الشعري في الخصبيات والنتيحات، هو نموذج النقد الذي يسطق صحة التباساته حكم من القيم التي رافها هذا النقد، التكتف عن مجرد بروت وصيق أقم، وكمن في المجاهدات وبطريات روع لها، هذا هي مجرد كلمات مكتوبة، ومبرها الوحيد أن صاحبه كان يبحث عن وسيلة لمعيش ليس عجباً أن نأخذ ما بعد خمس سنوات أو ست سنوات. هذا هو لا بدكر ما كان يكتبه... لأنه لا يعد بهتم بالقدر، وانتقل من مجال آخر؟

في المنع الآن نجل بحكمة تنقذ لحكمة عدد كبير من شعراء

الخصبيات ونقداتهم. وتطرح في حلسنا كتاباتهم في تلك الأيام. ونأش للتمع من أن لا أحد منهم سأل أحد تلك الكتابة بجديته، اللهم إلا القلة منهم. وهي قلة تحركت من تلك المنطقة زمن منذ طويل وأقلقت في أحوال جديدة.

وقد جربنا مرة أن نتحاكم أحد الشعراء على تراث عائش وتعيش عليه، فإذا هو يسحر من نفسه، ومن تراثه، ونقل مثل ذلك عن بعض القناد الذين لا يدركون أن كانوا ترجوا الكتب الغلالي أم لا!

بعد ملاحقة، بل هي مرحلة كاملة بلا ذاكرة ويمكن إضافة إليها علوقة شعرية بلا ذاكرة. ويقال لك اللوك... هم الرواد، فأين أنتهم منهم!

وهو سؤال لا يطرح في مناقشة... وإنما يطرح لاختتام مناقشة حسناً... إذا كانت تلك هي الرأية، وإنا نشعر بأن حادثة قد

عرت تحت هذه الإلافة، فمثلاً يمكن أن يقال إن شعراء مرحلة ما قد خرجوا من قصائد شعراء مرحلة سابقة، وهو أمر يصديق على أوضاع كثيرة في العالم، حيث للشعيرة معنى وأصل، وحيث الذاكرة حادة... أما هذه فمن الصعب قول ذلك بقة... اللهم إلا بالنسبة إلى شاعر أو شاعرين خرج من معطيات شعراء مقلدون، مثل أدونيس والسبيل. وتكاد أمالة ونقد الشعراء تنبع من مصادر أخرى. لكل شاعر يبيت عن مكان الملم مختلف، عن الفصيدة... لهذا المختلف... وكل أن تتفق السنتيات كانت مصادر شعراء الرأية قد اكتشفت وضمت لحولياتهم التعريبية على عكس البحث والنقد، ونتم تر آتمة الكعكة، ومعرفة مصدر الصوت الذي كان يملأ الفضاء.

البعض يصلي بختيرها المويل على القديم، وطلوسه حين يتم انتهاك السر القديم، وتجرأ ما قد على إشراق أحد الأشخاص... والبعض لم يماركه صورة المردود الذي منه من أن نكر التاميد الذين يمتعون حوله في القهي! هذه الصورة للتأجيل... تأجيل ما هو حاضر. فقط لا طرف حرية والأسير يوم أربعين في هذه الحالة... وقد اكتشف نافذة مر هي مرة... شخصية حين تطرح على الخافج التكوين واعتاد القدماء نموذجاً، فأرجع السبيل إلى إتيار السلامة والسهولة، فمجرأها القدماء مكتشفة وسلاطهم مرفوعة، وليس أسهل من تدأروهم... ولا من... بالانتماء إلى الحديثين، فالساعة مختلفة، فهم وقد طرأ جديده، وسيل لم تطرق بعد، أو لم تفلل، والانتكاه عليهم بعد فقد شعرهم بطل عمومها بالمطرح. وقريباً من وقتنا هذا نحدث ما قد جاد عن سبب فضيلة الدوران في الزمن الماضي، فتقل الأمر بأن من المخاطرة أخلاق أحكام نابعة من دراسة شعراء جدد، فهذا أمر لم يبحقوا طموح النقد!

والطبع من هذا المنطلق، سيبرسر الثالث أروفا عديدة نشرها وسيبرسر فرصة كل من الأفضل أو انتهزها في كسب جديد مضبوط، لا في معارفة مشكوك في نتائجها! ترى من هو الذي قال إن النقد يصنع لهذا الخدمات الطرية؟ ومن قال إن النقد يكتب أدله وطموحاته؟

هذا أمر ملتصق تماماً، نأخذ فيه بدواعي التجارة بدواعي الثقافة ولو كان بما يفعله أولئك الذين يعملون حقائق المثالات ليعمها للنصحاة لكن الأمر مفهوم، ولكنه بما يفعله نقد وشعراء استبدوا العلاقات العامة بما هو غير وأبهي... وجعلوا معيار الكلمة مردودها النقدي ستكون الرأية أدلة، وكل ما يتعلق بها، نوعاً من الرصيد الأبدي الذي تسحب عليه الشيكات... ولا يصيبه النقصان... ولا يجب أن يصيبه النقصان... حتى ولو اكتشف الرصيد عن وضع قطع من القلأ!

٢٠

لأن الأرض كانت صيفة والمجهول أوسع من المعروف، ما رت الأجيال التي بدأت في السعبيات والثباتات بمر سحرية إلى تلك مظاهر

رواد التجديد  
لا يصيرون  
بين حلالهم  
الخاصة  
وبين الحالة العامة

٤١



هذه الرأفة بعد كل هذه السؤات؟ ولنا بعدد الأحابة على هذا السؤال  
 لبس بسيط، وهو أن عطفية الرأفة ما زالت مفتوحة بشكل مدهل، لم تنته  
 بعد. وما زالت وعيدها أكبر من كل التجزأت التي أعطيت حتى الآن.  
 علما أن جانيب استنكاف جغرافية الآداب المعاصرة بعد أن ما زلنا  
 دون درجة التعرف والتعاطف، نعلمون عن درجة الاستعجاب، وهي مسألة قد  
 تمنع أحيانا، ولا يجد البعض مبررا لأيرادها بهذا الشكل. إلا أننا يمكن  
 أن نسهم بتوضيح جانب مهم منها، وهو الجانب المغفل حتى الآن، نعي  
 جانب أن قراءة القصيدة أو النقد الذي يقومها ليس كأي أداء المعرفة  
 والتسلل. فالقصيدة نعمة ثقافية وليست مجرد ترفيه هامشي شأنها في ذلك  
 شأن أي معالفة ثقافية، وهذا يعني أن نقل شعر بلد من البلدان يعترض  
 فنش ثقله هذا البلد بكل ما تعنيه هذه الكلمة سواء أكان ما تعنيه هو  
 المحاصرة، لم أنابط السرك والمعتقدات والنظم الذهنية. ومن الصعب  
 القول إن أصحاب الرأفة من النقاد والشعراء العرب قد حملوا هذا من  
 الصب الصمغ لقد اكتفوا بأحد محتاج خارج ساحتها وإن كان الأخير  
 قد سبى عبره. هذا إذا لم يشر إلى تلك المثلثات الساذجة التي أطلق  
 منها المعنى وهم يتداولون التجزأت، وأكثرها شيوعا ذلك القول إنا في  
 موقف هذا لمشارك في خسارة ساحلها في صمغها. ! ولذا أبقا في التعامل  
 مع متجانها بلا غفد نصق! وما إلى ذلك  
 في السنوات الأخيرة فقط لمة اعترافات بحيلة نأنا لم يصل إلى جوهر  
 الموقف الحضاري: والتناقض الصعب.

وفي السنوات الأخيرة فقط تظهر الدعوة إلى عارضة الاستعجاب  
 التسلل. والفرح من أسطورة الشرق الروسي والغرب اللاندي، أو  
 أسطورة أن حضارتهم هي حضارتنا.

كان الموقف الراديكالي موقفاً أولياً يصعب معه إطلاق صفة الرأفة  
 على مجزأته. هذا إذا تجاهلنا شئ الخيالات التي تبدى بها الأجيال التالية  
 هيمته الخيالات وعدم اكتمال توضيح البحث والدراسة. . . والنقل الحرقي  
 والأخلاقي للخيال تجاه الآخر، إلى الافتقار إلى الوثيقة النقدية  
 في الخلق الآخر، حيث جأ الرواد إلى التراث، لتفتيح ريادة أكثر  
 أمثالا، لا ذلك بعد شئ مثراً لملاهم، وما زالت الكتابات الشابة قادرة  
 على الأداء، بأنها حين نفق التراث أتما نفقاً أرضاً بكرة. لم يزد الرواد على  
 تأكيد الاعتراف بقيمة وشخصيات التراث، وزاد بعضهم الآخر فرأى في  
 التراث عكسات شئ، أبرزها ذلك المعنى العموي بوصفه علامة الثقافة  
 الادمانية. وتغلغل كل إعادة الفراء، بقداً وثقافياً بعد ما يشبه المحدثات  
 وتخليط وتفسير بعض التجمعات وربطها بطرقها التاريخية، ولم يرد الطموح  
 عن محاولة استقصاء قواعد المنهج النقدية في فترة ازدهارها. القرن الرابع  
 والخمس اعمرين وصمغها أمام الأجيال الحديدية. وسبحن لأجيال  
 التالية التي نذهب إلى المصادر مباشرة، وإن تعود إلى عهد الفاعر الحضاري  
 وحكام المشرقيين. . . لا اختيار معرفة غاصة. وسبحن هذه الأجيال أن  
 تكون رائدة في شئ أكثر أهمية، ألا وهو استنكاف الآفاق التاريخية  
 للتراث، والتفتقر عن القصيدة الخاطيلية إلى قصائد الحضارات العربية  
 السابقة باعتبار أن الصحراء ليست أرضاً، بل هي حلات من الأحداث  
 التاريخية (القصيدة) المذهب على الأقل كانت القصيدة الخاطيلية. وقد  
 ليست العودة إلى ما وراثها سرعات إقليمية باعثة في التأني. ولكن أعيد  
 لأن تحاور القصيدة الخاطيلية إلى ملاحم وادي الرافدين وأوغوريت وكنت  
 لوني العروبي إلى مملكة الحفوف المجدور العربية  
 واستصحب الصورة الصائفة لمظومات اليق، والعقائد. والانساق  
 النضاعة. حاضرة في مجرعة الحاضر، حين يقرأ «الديب تيريب» الخاصة  
 ابحرعه والاقتصاد والاجتماعية ليؤاكي الفكر العربي في وديان اليق وأثر  
 ابرع خالي وادي الرافدين. وذلك لحره المجهول من جزيرة العرب

الوقرة التي اتخذا رواد التجديد. وتحدث بقعة عن عوالم أخرى لم يسع  
 بها أحد من قبل ويتم هذه الأجيال مسح تلك الأراضي التي قد  
 الرواد قد اكتشفوها، بالقمة بعض الشئ، وسينجده أحيانا، بالقمة  
 لاحاسنها بأنها خدعت في الكثير ما أصبح سلم فيها، وسينجده لأها  
 قاهرة على الخلاص وكشف صمغها الحاضر.

ومن الحق أن مفهوم الرأفة في عصرنا الذي هذا لا يحمل دلالة  
 السابقة نسمها لأسباب أشدها وضوحاً تشاع دائرة الخرافة المطلوب  
 ارتدادها، وهو ما يعي عكسياً قيم مسألة الأمانة على الأرض، وساحة  
 الحرة والحرية الثقافية. وهكذا فإن إعادة اكتشاف النار مثلاً كانت تعد  
 تحرر سطور من انشادات القرن الثامن عشر والقرن  
 التاسع عشر العربي عامة التطور. وفي مثل هذه الوضعية تصبح مفاهيم  
 مثل المكون، والتجديد مفاهيم خاصة بهذا الجيل أو ذلك، ولا حظ لها من  
 انتمول الكرب، . . . وأما حتى القوي . . . «العملة» الغدبة التي تصلح  
 للداول في إطلاق الاقتصاد التولي، أي اقتصاد الثقافة العربية منذ بادرت  
 إلى احساس التطور والتغير في منتصف القرن التاسع عشر.  
 وفي هذا المضمار لم يكن أي جهد ليطرح فراحا بمكنماته، فما أن تغفل  
 العلاقة بين عبد الرزاق شكري مثلاً والغازي، حتى يكتشف القراء  
 المذهولون أن المجدد الكبير - المازني - لم يكن أكثر من ناظم لعدد من  
 قصائد الرومانسيين الانجليز  
 وتكرر القصص نفسها في الحفصيات، فما أن تشر ترجمات شعراء من  
 أنشال ناظم حكمت ونبرود، حتى يتفادال نجم عدد من المجددين  
 العرب، ويتوازي مع ذلك تفادال اعداد القصيدة النسي التي اكتسبها  
 بسرعة وجولة

من أصعب الأشياء وأقلها شياعاً، أن ينكر الإنسان على حنجرته  
 الخاصة، والعكس صحيح. ولكن من المؤكد أن حكاية الرأفة هذه  
 القصيرة التي عرفت باسم الاستعجاب، لم تكن  
 وأسيراً للأميركية. أصبحت حكاية بلس، لفسد. ومع أن دولاً صح  
 الوحدة الثقافية المعتمدة لقياس أنباء الكتب. وأثر في الحوت  
 والدراسات

على أن عدد من الرواد، حاولوا وأحياناً يفتال الاعتراف على اكتشاف  
 أرضية أكثر أمثالا في أرضية التراث الشعري والتفدي العربي. وفي هذا  
 المجال أصبحت قراءة الموروث في ضوء المكشبات الفكرية الخليلية مستنداً  
 رديداً. ولكن على يستطيع الموروث تيرير الراهن الجديد؟ لم تكن هذه  
 نرة امتحاناً لمطعة عمولة تماماً. لم محاولة استبدال مدو يعوذ قراءة  
 وأدوينيس للشعر العربي الكلاسيكي يمكن حسابها من هذا النوع، ولكن  
 ليس قراءة صلاح عبد الصبور، لأن الأولى أكثر شخصية، وأكثر اتصالاً  
 برغبت ونزعات أدوينيس، أما الثانية فلم تتجاوز غيبة تفصيل عدد من  
 التعرير والمواقف  
 ومهما كان نوع هذه القراءة، فإن الفارقات التي حركتها كانت ساطعة  
 الواضح، وهي إيجاد محرق تطوري للشعر العربي يوازي أو يتجاوز محرق  
 تطور الشعر الغربي، فأن بواسي كما يحلص «أدوينيس» هو بوبولير للعرب!  
 رويدا القياس سيكون «أدوينيس» وملازمه العرب! ولا بد من ما هي  
 الحاجة الملحة التي تدعنا إلى البحث عن بوبولير ودوروه وما الأروية  
 الخ في تراثنا الشعري. فهذا لو لم يجد نافع من هذا القليل!

في هذه النقطة لا بدني الرأفة عبر وجهها الثاني الأشد اصحاحاً بعد  
 وجهها الأول، وسنتهي بعد إشارة موجزة للصك في صفوف الأجيال  
 التالية، إلى عرلة جافة، تيرها أدنى نسمة هواء باردة أو صفت متزجج  
 وستتوقف الأجيال التالية حتى عن رعية الحديث في مجزأت الرواد  
 أو هراهم كما يصمغها البعض. أننا نطرح هنا قضية شائكة، وهي ما قيمة

الرواد مرضى  
 يتناولون  
 تشخيص المرض  
 بعنايتهم أنفسهم  
 الأطباء  
 اصحابهم الخلقون



الشمال السوري، واستناد البيل حتى تماعه.

سيكون هذا نوعاً جديداً من الريادة، يتجاوز في أبعده وصعقه هذه السافة لحدولة لغوياً وديارياً منذ عصر الحامي وحى المصور الملوكة على هذين الصعيدين لاذ سيكون من الأفضل إيقاف العمل بهذا الغاشق الساذج حول الرود والريادة. . ويتبادل طبقات التهيئة والتكريم فالمعرفة المحولة خاتمة إلى درجة ما لم يكن لها تستند ضعف أساليب، بضع بعض في مناهلتها، ويعود البعض مترجماً، ولا يصمد إلا القليل ويمكن قياس هذا الحول بحجم الفقدان الذي يحسه للمساعدة الضرورية والكافية للتراث. هم المروف أن الرود المجد يتقدمون من قواعد انطلاق موحدة معلماً، ولكن ماذا لو لم يكن لكل في قواعد وجود؟ لعل عدم اعتناء الفصيدة اهتماماً كافياً لدى هذا الجيل الراس الذي نضع في السبعينات والثلاثينات، وتوزع اهتمامها بين النقد والمفسدة والرواية. . والسياسة والاحتجاج. . الخ يفتح تفسيره في أن شعراء هذا الجيل يخلو انصهم عنه المفسرة ببعثها الكبير، فهم لم يجدوا القبول الذي يستحقون إلى درجة ما لا يتفاد إلا الحس بالتطور والتصير، ولا السياسي الذي يركب إلى معالته، وقيل مثل ذلك عن شئ العائلات. وهكذا هم يتكون النقد كما لو أهم يمدون ترتيب أنفسهم، ويتناولون القضايا الفلسفية كما لو أنهم يتعلمون في العالم لأول مرة. ويتحدون في الاقتصاد والاحتجاج كما لو كانوا يمشون إلى يستقروا غداً، فإنا هم يسكنون الغراء!

لا يريد هذا الجيل أن يعطو لحظة واحدة، ولا حتى عن نفسه، انه جيل لا يقدم أوراق اعتياده إلى أحد. . ولا يطمح إلى أن يقدم له أحد أوراق اعتياده من أي نوع. . يتبدل الشهادة أحياناً لتفكيد أرسام حارة من الذاكرة. . ولتبرير هذه الأصحوة: أي الاستمرار في وقت يصحصل فيه أو يكاد كل شيء.

## ٢٠

يدو الوقت متأثراً على مراجعة من النوع الذي يطرعه هذا الجيل من الشعراء تحت عنوان مراجعة الأسئلة، ومنها سؤال الحداثة بالتحديد. فقد ولد هذا الجيل من الشعراء على حافة أجداد وليس في خضم من المجد والاعتزاز والمهابة الواضحة

فحين كان العالم مشغولاً بوقائع أكثر أهمية، كان هذا الجيل يجتري أدواته في أواخر الستينات، ولأن الشعر ليس واقعاً بل ظلالاً لواقع، ولأن الشعر ليس تشخيصاً ملموساً، أو مفساة مجسدة، لم يكن أحد ليعيا بيته الاستعارات

وما كان هؤلاء يداون بالعزف حتى وجدوا الأسباع مشغولة بالأصنام إلى صجيج الأديارات، والعيون منهكة في مراقبة الكهنة القدامى في انتظار أن يغلوا من مغارهم أو يسعدوا إلى حيث الشعب ينتظر الموعظة

صودرت حتى إمكانية المراجعة، وتولى المرضى تشخيص المرضى بحسائهم أنفسهم الأطباء أصحاب المدور، وظهرت قرانات جديدة للرود أنفسهم، أولئك الذين ظنوا في مرحلة ما بأن ما كان يحدث لا يد عن بؤسهم وبالتالي عن سلطتهم

جبراً إسماعيل جبراً بوصفه من شعراء الخمسينات ومقادها سارع إلى القول إن ذلك الطفل الأسطوري الذي أشدله شعراء الريادة أنشيد غوز ولونينس واتيس وكل ما يغفل عن باقي فاري، ليمتولجوا به نفسه هذا الدنالي، محيد شدي بدأ كانه يث في الوجود ليقاضاً حديثاً، الشاعر خليل حاوي الذي عادل بين التاريخ وبورت الحبيب والوث الرميّة أشار من مكانه ذلك إلى أنه كان الأكثر بين شعراء حيله نلصاً للرموز القديم

وتحرك الناقد إسماعيل عباس ليلاح أصابع الكسفة في أوراق الطاقم المألوف من الشعراء، ليصل من ثم إلى أحكام في قضايا رعت جلستها مد زمن ما قبل الطوفان.

لقد تجاهلت هذه المراجعة وهي تحاول إثبات سلطة الماضي الخسبي حمية إضمارها التهور التاريخي، حقيقة أن مفاهيم هؤلاء للمصر والحداثة لم تكن متفصل من مفاهيم (ماريوس) الذي حسب الصحيح سمع العصر، وانتهى إلى تأليف كتب عن «الطبخ في المستقبل»! كما تجاهلت حقيقة أن إسكار لغة العالم ما بعد الطوفان هي من مهات كانتات جديدة. وكان الممكن أن تشير أسطر مرسومة داخلية لنية الحس الشعري لغة وتصوراً لدى جيل الطوفان إلى أن تجارب هؤلاء قد وقعت أمام أبواب مغلقة تمنح إلى معانيه جديدة.

لم يكن الحلق في الأجوبة المطعنة فقط بل كان في الاسئلة صعب، وهكذا فإن تكرار الاسئلة نفسها كان يكرر أحوة جديدة عطشة. هول كان حكماً فتح مفاصل التجارب الجديدة لاسد ما بعد الطوفان بالفتح القديمة؟ يمكن ذلك حكماً، وهو أمر يدهي، وإن أمكن اختزال الرحم الكبر تحرة الانعيار بمفردات لا تمي الأجيال ولا ألقاه.

والحقيقة أن ما يميز في المراحل كاتعصم ما يكون التمييز هو الاختلاف في نوعية الاسئلة، المتعرج واسئلة من نوع الذي طالعنا به أدبيات نير الحداثة منذ قرن وأكثر لا تكاد تختلف إلا الألفاء. وحتى حين يكون الأمر انتقال من دائرة إلى أخرى في المكان والزمان معاً.

بيدا نستطيع أن نقيم لنا ما تتباين لحسن سنة من التجديد الشعري بدلت في أواخر القرنين راسع اختلاف الأمكنة - (تونس - مصر - العراق - وحتى زمني جابرو) وكيف ما هذا التباين لقد سكته في الأمكنة نفسها في مرحلة لاحقة في الأوساط الخمسينات. . وسيشهد أشعها في عصور التبدل القادم

في رفة مفرسة - أصدرت سمراء لنهر واديولو والشعر المصري في العراق - (التي لا تملكها لا تتباين كثيراً، فهي ناعمة من دائرة مكانية واحدة متقاطعة مع دائرة للصادر نفسها على محور الزمن الزماني.

وإذا كان نمو الأفكار وبالتالي نمو الشخصية يبدأ منذ الدخول في العالم ودواره وشروطه النضج، فإن الدوائر التي شكلت مجالات الوعي الجديد لم تكن تتراجع عن دائرة البصاعة الموروثة، رغم دخول بعض هؤلاء في دائرة العلية كما نعرف، حيث قرأوا وقرأوا، وكأهم ما قرأوا. . ولا ترجعوا! وما كان حكماً أن تقرأ هذه الدوائر الجديدة يميز الدائرة العربية وتظل جديدة فعلاً، وما كان حكماً المحصور في دائرة الآخرين، أو وقت أن يجد متعصلاً على أحضار الآخر إلى دائرتهم ومستوياتهم الخاصة. معهم يترجم وتدويره إلى اللغة العباسية لا يبقى مع شيء، فريد الطابع، به يتحول إلى نوع من العباس بن الأحفد أو أبي نواس. وما هكذا تورد الثغافات

ضمن هذا، وإطلاقاً منه ظهرت أسئلة عن كيفية مجارة الآخر العربي، أو التناقص ضمه. وما إلى ذلك وإم توضع الدات موضع تساؤل لا كدات خاصة ولا كدات عامة. المشهد الذي وصفت فيه الشخصية الشعرية نفسها هو المشهد اللطيف الذي لا مشهد بعده وحلال هذا المشهد كان الغام يترجم عنه أو يعلم عن نفسه أن استطاع ليس غريباً أن تشبه حالة أولئك الذين دهموا إلى الدائرة الغربية حالة الاحتج من العالم. هل أن تكون حالة محتج عن أنفسهم وهل صعد ثقافي لا مكنه ذلك معرفة، بأي معنى. ولا كانت أسئلة من النوع الذي شغ عن حسابات اعتناء، بالشعر عن مشهد أوسع وعلم أكثر

شعراء الجيل الزاهن  
لا يطمحون لأوراق اعتياد  
إلى أحد  
ولا يطمحون  
إلى أن يقدم شعراء  
أوراق اعتياد  
من أي نوع

انه سؤال الحقد الدنياء، وهو أقرب إلى الأسلة التقليدية في وقت كان فيه اثرات الصليدي يحيط بأسئلة أعمق وأشد حساسية. انه السؤال الذي تسأله الرواس وفي نقل نفسها ما زالت في لمس أو قريباً منه لأن بهي سؤال الحداثة التي تهتم، انه مسألة الذات الثابتة معها. وهو ما يحدوث حظوة أولى، حظوة تشبه في وضع صيغة الشكل وصفاً صحيحاً. والكثير من المشكلات يتجني طابعه الاشكالي، ويتحول بصورة مسرحية إلى حل من نوع ما، حين لا يوضع وضعاً سليماً سواء بتوصيه أو تفهيمه

بدا

عصر نقود الظلام  
في  
الشعر العربي الحديث  
بوصفه أول  
سمات الحداثة

في مثل هذه الوضعية المثبتة فيص لعدد من شعراء ما بعد الحرب الثانية واحتلال فلسطين، القاء القبض على تاريخ كامل من الأسلة المخطئة، وثيقة جدل جديد وانتشاشات جديدة. ذلك لأن مشوه وصعية جديدة وولاعة أسئلة جديدة لم يكن موقياً لها ادراك متبادل لدى الكثيرين من الشعراء الذين دخلوا الحداثة الشعرية. الفيلق جداً هو الذي يحاطر بوصف هذه موضوع المصدومة، أو حسياناً ضمن عصاره للمسي. مسجد ما تعبر عن مرتبة. فلت غيبت الأرض أحوالها أو اعترى المشهد ارتعاش كان موقف الرقيب الخالد الذي يقفه الشاعر لم يكن ينطرق اليه الشك، أو عبارة أخرى لم يكن من التصور لدى الغالبية العظمى من الشعراء أو القراء أن ثمة تغليباً موارياً يجب أن يحدث في اللغة الشعرية وهكذا فإن فكرة ابن هاني، وجوسف الألفام، وبجمع الخلال، هي عاوين الثابت الذي يغير ولا يتغير. وهذا دليل على ضلالة مكشكت تلك الأجيال من منجزات المشهد الدلالي الواسع، رغم أن بعض الناطقين باسم هذه المرحلة أبعد نفسه لبيان أثر المشهد الثقافي في الوضعية الثقافية لشعراء الاربعينات

لم يكن اكتشاف الذات الادوية رغم احتمال الخصيصة أفكار عديدة حول هذا الموضوع، لأن مثلاً عدم الدلالة والانسجام في تحليلات عقلية كانت تفهم الذات كمقدرة إلى ما هي عاين، إنما يجب أن يكون وليس به بالعظم هي هذا المكان

بالباق الأول كان التهاماً نحو الذات الأصلية البرية من انحرافات الحاضر والماضي القريب. الذات الغائصة الخفية في الماضي حين تستحضر بالانتهال والتعويل والتعزيم. أما السياق الثاني فهو الانجذاب نحو الذات بوصفها فكرة لتلخصها وضعية الفرد للحدود بلا موضوع من تاريخ الفرد الأعلى الذي يطل من صفحات ثقافة الآخر، ويغري بالثابتة. والحقاق به في حين أنه لم يكن يقيم حوار الجسد المثالي في واقع ما وأصل أهم ما انتهت هذه المرحلة بشكل مجمل، ومن دون النظر إلى تأثيرات الشعراء الباعثة أو اكتشافها أن للكلام عوداً، وللكلمة صفة الحتمية على الجموع أو المجهول أو الألف. هو ليس النقود بصيغة المفيدة: نقود الكلمة المطرقة التي يثقل بها المستمعون الثوب والثلاثة أثواب في ليلة واحدة، ولا نقود الكلمة السليمة التي تروح عن الصعب وقد اجتمعوا على طعمها أو شرابها، ولا عود الكلمة الموحدة التي تشغل الفراق. هي نفسه وعما حوله. بل هو نقود الكلمة البائدة والقيمة للحررة. حركة الواقع والانساق

هكذا بدأ عصر نقود الظلام في الشعر العربي الحديث، بوصفه أول سيات اخذت الحبيثة بلا موارنه. عود مسدود من الاقناع وإمكانته، يس القدرة على شرح العالم وإيضاحه بانضباط مذكور رصياً في معادلاته، وعنايتاً في ترجمته لتلك التقنيات التي تشبه ما اعاد احرمه وحل هذه اللغة مفرد الكلام كان العود هو الغنائم السجري الذي منع معاليل لشعرة ولواقع معاً. لعدد بعد ثمة نقود الكلام وتأثير هذا العود. وقيل كل شيء قاعة الشاعر الدائم بأنه يرتقي صوب الكهنة نفسها.

والخلصير... ولكن الذين يطلقون كلاماً واضحاً بياً أحياناً، والذين يلجأون إلى الكلام الاستعراضي الغطى، وهكذا نرى تميزاً بين الشاعر وصرح الصلح الأخلاقيات. وانفتح الشعراء إلى ما تصوره (حداثة) وودوا ليندمج في علاقتهم بالشاعر منذ ولادته وحتى موته؟ شعراء في مثل هذه المواقف المسرحية؟

كيف يصل إلى المسرح؟ كيف يهبط ليكون معهم، كيف يصعدون ليردوا المشهد على امتداده؟ كيف يجر لغة القواميس؟ كيف تختلف أو قليلاً عن الطلال العظيمة التي تفيض على عصره الشاعر منذ ولادته وحتى موته؟ وقيل كل شيء، كيف يبرهن كما يبرهن العالم في معمله على أن نتائج التجربة أصبحت مصدومة؟

وهل كان للشعر هذا المفهوم من جدوى؟

تأخرنا كثيراً في مراجعة الشاعر المبدع بين وبين، والناقد الذي أقام مكتبته المتقل بين الأعمدة. فحين بدأ جيلنا يبتكك شيئاً من الوعي، وبدأ يبحث عن شعراء، لم يجدهم إلا على صفحات الجلات، أما في هذا السيل البشري والحديث فلم يكن ثمة من وجود. وكان لا بد، من خضاع حدود الشعر مستخدم من شيء. لعدد من مفاد لايتوت، أو مفتضلت من كتاب للشاعر أو اطروحة مختصة من ناظم حكمت. في كان يحدث أمام أعيننا شيء، حبيب مرتفعات بعيدة هي صرح الشعراء وأسواق تتنزل فيها ولا تلمع ظلال أيامهم

هذه الفجوة شمة عطفاً لم يجتهد الاهتمام عطفاً في تركيب المشهد الذي انطما عليه. فبعد بضعة سنوات ارتفعت أصوات هؤلاء انفسهم الذين مثلاً مسرحية الصليب، وقد بدأوا تحليل مسرحية جديدة. وكان من المتطفي ان ستجيبهم قانونون على تحليل أية مسرحية، والانتقال إلى أي زاوية برادة تامة. ما هو الشعر إذاً؟ لم يكن جديراً إلى درجة الوجود في كل الإردام! وما هو الشعر إذاً لم يكن قوة في الشعور قادرة على تجليد الواقع الإنساني بأكمل مستوياته؟

إذا كان للكلام نقوده، وهذا صحيح، فهو نقود مستمد من مصدر آخر. ليس هو الاقناع ولا الموعظة ولا هو أيضاً تمدد صفات الشعر والشاعر في قصيدته، أنه آثاره هذا الحس القوي يخالطها نفسها من دون الاضطرار إلى مسرحها وتحليلها إلى ذكرى هادئة للحاضر نفسه، أو إلى معادلة رياضية متعائلة يروي فيها الشاعر قصة من عذابه المقيم ثم يحسم القضية بالهبة السعيدة. كان أراد ما في الشعر طوال تاريخه هو هذه النهايات السعيدة للصراع البشري والكوني على السواء. ليس لأن السعادة مستعينة، ولكن لأن الشاعر ليس من موظفي خدمات السعادة. ان الف التعريف لا يمكن أن تنفكها لغة وشاعره من دون أن يتم انتقاص قيمتها وهكذا ومع الغرام الكبير بالكثير بآلف التعريف، كان على هذا الجيل الذي بدأ بعد افواته في السباتات، ليغرف فيها بعد في التلهيات، ان يرفض الانضمام إلى جدول التعريف بالآلاف واللازم. لأنه ليس بحاجة إلى دور يستعير ويغفر مادته. انه قانع بدوره، مراعٍ على أن الأصل ليس بحاجة إلى أن يكون شيئاً

وبعد الغرام الكبير الذي شغل جزءاً من التاريخ بالخارجين من الصفحات والكتب، بدأ هذا الشاعر يفتح الصفحات ويوصل وراء أصحابها في عابتهم وعواظهم، ساداً في ذلك سلوك النقاد الصبي الذي فتح نافذة في لوحة من لوحاته ودخل فيه يوم بعد

ان العود الذي يبعد سبيلاً مناهضة، مجرد اتحاد دور ما من الأداة المبدئية في المجتمعات العربية الراهنة. فهو لا يستطيع انتقاد عي حد الوعد. وجن لا يكون معتمد حداثاً يوتي مهمه شاعر. وجن تقل هذه الحقيقة من السرحين «المخرجين» والبلادة، كتسكب الشعر حدثاً، أي ضرورية عبارة أسعد □

محمد اسعد

شاعر ومفكر من فلسطين، له العديد من المنشورات الشعرية والفكرية النقدية، منها: عقيدة الخيال وفقد الحداثة



# ضدّ الجمهور

■ ماذا يجسر الشعر لو خسر الجمهور... هل يريح؟ هل يزلزل... هل يبقى؟

هذا حقيقة سؤال عرف ومقلوب لسؤال الأدب زكريا تافر في العدد الأول من الناقد

لقد عودنا الجمهور أن يصنع لدارج الكلام، لمكروره، فهو جمهور راكن إلى المألوف من صيغ وتعاريف وإلى واسع القول. فالصيح القديمة في الشعر تجد معادله لديه في تلك الصيغ القديمة للمجتمع ونظام الحكم والمعرفة، وهي ظلت باقية ومؤثرة فيه لأسباب شتى منها اعدام تأثيره هو فيها، رغم ما يجرها من سوس، وما تفصح عنه من هشاشة وتباث.

الحديد، كل جديد، أكان شعراً أم نثراً هو صدائي، ويجعل في مكوناته تصاده الذاتي يعقد ما فيه من عناصر مصادة للتقديم وهو مستكر من قبل انصر التقليدية والقديم لأن مثله كمثل هر يقارن بمستقيم انه الشعر الذي ير الشات والراكتين اليه، وبالتالي فهو استثنائي خطير في نظر القاعدة الدارحة، وتستدعي استثنائه محاربه باسم القاعدة وشعاراتها. وفي تاريخ الشعر العربي الحديث أمثلة لا تحصى لها ما لقيه الشعراء المجددون من تكرر القاعدة لهم ومن حروب خاصها القاد والطامون والشعراء التقليديون وحتى السلطات المعرفية والنسوية صدهم. وضع هذا انصرت القصيدة الحديثة، القصيدة المفعلة والقصيدة الحرة، واندحرت القصيدة التقليدية، حتى في البلدان العربية التي تتسم بطغ احتراعية عشائرية وشديدة المحافظة ولو بحر نشأ عن الجمهور خلال تلك المراكز لما عثرنا عليه أصلاً مؤثراً وإباً متلقياً مطوفاً، وأحياناً لا مثالياً فهو لم ينف في صفوف مزيدي حديد ولم يتعاصف مذكراً مع انصار الشعر التقليدي فاصمهور عموماً كانت وما زالت له هويته واعاييه وذه الشعاعي. وفي اصيل لأحواش الشعراء الذين عالياً ما تحوّل قصائداهم إلى اعاب، وتصيب سهولة الحفظ في حين كالأ وما يرى الشعر المكتوب عرباً أن الشعر «قدي شاع فهو بعض الشعر، وهو تحديداً الذي سهل، فاقترت من احطة ولاعيه، فكان ساسة او وحداً سبب وصفاً سندر لوس الشعر وإيقاعاته، وشدد اصحابه امثالة الجمهور بواسطة تحريك مشاعر وانعواض أسئلة والعراثة لذنيه، وتسجيل المرافق والشعر غريب، غريب في كيوته عن كل هذا، فهو ثمة ذاته شخصيه سحت الشعر وحده وتأنه، في حين أن مسرح ذلك شعر هو العصالات والشوارب والقصص الطاعى والعيون المحدثه في جمهور ممكن جاء يتابع بدهشة كبيره هذا ال one man show، ويعاجل من لم يكن للفرح حضوراً أساسياً في موروته الثقافي.

نسمع اليوم نغمة انقلاب على الحديد، وهي نغمة موقومه في هذا السياق الاحذاري لحيلنا الموسومة بالارتداد على مستويات وسيات متعددة ومختلفة. وهي نغمة لا تثير الدهشة لأنها نصير عن أزمة في حين نتمو أو نقترح أن تكون حلاً لها. فالأصولية الدينية السياسية لا تستوي ما لم تبعها وتتساير معها أصولية اجتماعية وفكرية وشعرية وثقافية عموماً

يعتبر للأصولية الدينية أبها صاعدة، ولا يعترف للأصولية الشعرية لأنها كادئة مقلدة، تريد أن تسير الأولى وترايد عليها، بل وتصاهيها في سؤلها عن الأصول، في حين هما أصوليتان فاشلتان، لأنها غير مدعيتين، وهما في حقيقة الأمر مصدر الاشكال وليس جواب حلّه. فالثورة على الشعر القديم التي فجرها الشعراء الحدد في أواخر الاربعينات الثرت حتى اليوم منجراً شعرياً لا يمكن بأي حال المرور عليه. وما الدعوة إلى انحوازه في رحلة عكسية للعودة إلى أصول معتصرة هي إلا دعوة ميتة سلفاً، ولن تتحرك من أرصها، فالحياة بكل عاصرها المقاومة في الثقافة وفي السياسة وفي المجتمع اسحازت هائلياً إلى الحديد، وما هذا المرواح الاصولي سوى فقايا وهم في حنة فارقتها الروح ولو عدنا إلى الجمهور فأن مشكلة الشعر ليست معه، فهو على عظمته، ككثرة، ما يزال الاقل تأثيراً، وبكل «نصي» في محرمات أي مستوى من مستويات التطور الحضاري انه مؤهل الرأي والوقت والمصور، وإلى هذا فان الشعر لم يجسر أو يريح أن انطعت أو اتصلت علاقته بجمهور لم يكشف بعد

نسوي الجراح



# بالجمل

محمد عفيفي مطر

هي المرة الواحدة

الى أول البدء أو آخر المنتهى ، ينتهي كل شيء :  
هما جسدان على بقعة الدم : قتل هو السحر

مقتولة وقيل

فألبها سدة النصل

ألبها ابتذر الفعل والإنفعال ١٩

هي الطعنة الواحدة

فألبها أشعلته من الجمره الموقدة

قبلة تخلص حتى امتزاج الدم العنقوي

أو صرخة النشوة المتواشجة الاله بالموت ١٩

محمد عفيفي مطر

شاعر من مصر

صدر حتى ثلاث

عشر مجموعات شعرية

ألبها تشقق فيه الينابيع . . هذا الألب

المواتير بين الصلوع

أم الرحمة للمستكنة في الرحم الواعدة !!

وهذا المؤجل حتى إذا انقصف العمر، حتى إذا انحسر الوهم .

لا جسد المرأة المجردة

يجيب الدم المتوقد أجوبة النار

أو يرحم العطرش المتشعب في الكأس بالماء

والطين بالحلم

والنوم بالطيران الى الشمس

واللقمة المسترية في الفمخ بالشعر

والوطن الذائب الطعم في عطفة الريق بالسحر،

والجنة الهامدة

بآخر ما صعدته الفجأة في الروح من رقصة البرق ١٩

هذي هي الطعنة الواحدة

تراخت بها لحظة الجسم ، راوغها زمن يتناول بالعشق

فاستترت - والشهود يمرون في الحافلات

ويندلقون على حجر السهي - لا شاهد يتمنى

- من الكحل والنمنايات المضيئة تحت الطاقون والرفضة البليوة .

بارقة النصل ، لا شاهدة

نهر الخطي عن سباق الصعود الى الموت بالعشق ،

لا تكسب رقة جنون المجازات في طينة الوجه وهي

غبرة بين صيبت بليغ وفورثة تشظى إشاراتنا ،

كان صبح الشتاء المبكر يرمي

متناذله من رذاذ خفيف وورقة الغيم بين الغصون النواصع ،

كانت بقايا الكرى تحت ذرو من الكحل والسهر المتفتّر تومض

ومضاً يتمتع منه الخطي فهو سكران يقظان ،

كان الصباح المبلل بالطل والغيم

يفتح في وحشة الأرض والروح نافذة فالسقاء البعيدة

شفافة والطيور الحواتم تدح أشكالها بهجتها ونداءاتها . .

تلك كانت صلاة الضحى :

اصطف فض الخلائق متعشاً بالوضوء الجماعي ، ثم

استوى الخلق تحت القضاء العميق قيعاً تحاذت خطاه وقاماته

بين عطين : بيت جميع هو الأرض ، حلم جميع هو الأفق .

عدل جميع هي الهجة المستتارة ألوانها في

نوافير طير بعيد ويديء نسج السهوات والصحو،

تكبيراً من دوي التنابيل والوحي تعلو بها خضرة الحي ،

سانحة الفلق المشربة تحت سطوح الحوامد ، إقناع ما

خيول الموححات واستبهمته الرؤى البائدة

من العلق والعري تحت يد الله؟!

-: من أي حجر مقيم وعمر مقيم تقيمين هذا الصباح  
على العرش فاتحة في صلاة الخليفة والله ينفخ من  
روح أسنانه الدهشة الرائدة!!

سما المدينة مفسولة تتدلى ثوباً نهار وشكاة صحر بلبيل ،

تحد شوارعها من تخليع كاشيها وحجارتها خطوة يتغاولي

بها السعي أو خطوة تتدلى فيها البصرة . . تملو خفيفاً خفيفاً فترجف

بين الرؤى والدم المشتت أرض تغاوت بنا فهي تحطو خطانا

وتفتح بحر الملاك :

سجادة تتقلب في متنها رجفة الروح ، نافورة

الطير والورق الغص ، وهي الظهيرة والقنص ، جرح

وساقية في الديابيم ، هرج الغزالات ، خيل وأروقة

للملوك وصمت يحف ستائر بيت الحرم وصمت يلف المجاز

المؤذي الى قاعة العرش

كنا نتهينا الى البهو لا أنا مني ولا أنت منك وقد

أطلق «الواسطي» نياق تصاويره تشرب الماء من

راحتيك وتبدأ ترجيعها بالحنين المزلزل

يتوجع من ممكات التهايل في الصخر، ما يتحلب من

سبك الشعر في عدة النهديين التويجات، ما يتهتك

من لذة التضج في النمر المتهاوي الى رغب العشب

يبتل ويجد الحلائق في الركعة الحاشدة

بدمع التأويل، يعلو الدعاة بما يتفسمه الصيغ والأرض،

يعلومي في دوي الترائيل مائة مع الماء طيناع الطين شكلاً

يقن به الصخر زخرفة تشجر في بهجة الطير صمتاً هو

الشعر والشهقة الشاردة

وعينك من أرق الكحل والزيت المتصلب صمت يلبغ

وثرثرة تشظى إشاراتها وأنا الزفرة المحض . .

-: بحن، ومن أين؟!

-: لا أرض لا وقت . إني أطرحتهما من ودائي

فلست سوى زفرة من هبولى سوى قطرة من

دم تتشخط تحت يد الله وهو يقلبها ما يشاء على

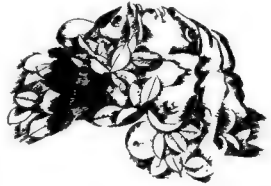
ظلماً يتسعر أو حسرة عاقدة

-: فكيف ادنوى طمي وجهك بي فهو طمي بلادي !! أي يد

خفرت في جبينك مسطور أغيتي في صبا العمر أو

بعثرت في لوامع شيبك الممجة ما ضاق عنه المدى من





ويكنسها العصف واحدة واحدة  
وأبقى .. أَلَمْ يَفْعَلْ ما تَرْجِعُهُ الرِّيحُ من  
ذكريات العاتل والحيل  
:- شالي خبئة وخيمة شعر مرفوعة في يديك  
:- وأنت بلاد موطاة الماء والعشب  
:- أنت سماء السكية، أنت المغني المشرقة  
ما بين قطعان حي ..

انقضت ليلة من كلام التأويل والصمت  
والفجر ينشر غشته طاورياً أربعين ساطعاً - هي العمر -  
من دم وبقايا رماد المواقف حتى انكشفت وحيداً  
وأطلعت .. كانت براري العشيّة موحشة .. وأنا  
وتد السط تحت سلاواتها انكشفت هودج عشق  
يمل وخيمة شعر وبادية يتفطر فيها من العشب  
بحر البراعم ..  
قلت: اسمعي .. إن قطعان حيك طالعة في  
بدي الفجر ثاغية والمغني يللمل إيقاع مواله  
من خطي الريح ..

قالت: له ليلة سوف ينس بها ما رأى .. فاستمع .. إن  
شما تحلل من سعف النخل تمسح خلف الزجاج الستائر ..  
موعظاً صمت ليل تلقى به خطفة الروح بين  
السواوات والأرض والشهقة الموصدة ..

بغني المغني وشهقة مواله انشربحت نوح ياكية  
واصطفا صبا جزوت ذيلها في خزامي العشيّة  
واستنطقت جلدان الصفائر والحقي المتفتح في مفرق الشعر  
وابتردت في اندلاع الموج الععبة بالحضرة الماردة  
يعني أم الحلم أم أرضي مجد من الدم والعقر  
أم صبرة من سماء تنزل !!  
فجر يشعشع في لفحة القلب أم شبق  
تستغيء التواريخ تحت اوتياكاته أم دم

يشترق وقع مناراته !!  
غرة أم هو العطش الحجري المفتت يبدأ من الومل  
تتأ امتداداتها أم ملاعب حي ووحش تحط  
الرياح مساراتها ومواضعها أم يغني المغني !!

أنا وتد السط في قامتي كبرياء الترقب .. في جسدي  
كبرياء الملوك الذين يُلَقَّون في جريان السلالة  
آيات عرفهمو بين صممت رماد وريح مبشرة ..  
في جلال اصطفاكك إيابي كانت بوادي العشيّة

:- هل هذه الرشقة الباردة

تزد قطع النياق الى الواسطي - المعمم بالشمس -  
حلماً وأصرة بين مرشاته والسواوات!

هل رشقة تستعيد قطع الماويل من ظمأ الأربعين!  
:- استمع .. أنت صيف على رجة الغيم .. فاستنزل  
الريح واصممت .. فليس يلقى من الغيم رحمة غير من  
يدع الصمت والانتظار .. استمع .. إن ربحاً تنزل

من ورد أحوالها مهمبات الولادات في الإرت طقس  
ارتواء الخليفة بين السواوات والأرض بالزهة الخالدة  
أمام افساح الغضاءات والحمر في قلب من  
يبدعون انتظاراتهم يُلَقَّون من مدد السمح كيف غوص اخيفه أوجع  
بهجتها ومحاضاتها ..

إنه العشق في مصحف الكون وهو  
القصيدة في حيا الخلق .. فاستمع

نفضى من الصمت ليل طويل الغي به من عطايا الضيافة بشراي  
سيدتي .. هل دمي في الدوارق أم شالك المزدهي  
بالسواوات والأرض يمتد للرائدة  
فيأتي رعاياك من كل زوجين فالأرض محضرة في احتفالية  
العشق والوحي !!

فؤبني الدمع طمياً من الطمي

:- أنت البلاد التي اختبرت في الروى والتي  
لم يلدن سواها

:- وأنت البلاد التي عقدتني بأرحامها مصغرة، ثم أحييت  
مني الخليفة فانتجرت دهشة من صباها

:- دم في دم أم زلازل ماء تدمدم في طغات الذكر والحلم !!  
رفع ياقين الطعام المشتق أم صرحة تتحمل في  
دارس العمر بين الطلول !!

:- أما وتد السط .. كانت حيام العشيّة تل

تعلو الى ساطع الحلم ، قطعانك انتشرت والمواويل في  
مطلق الريح والصمت مرسله ،  
قلت : من ابر . اَيَّانَ مَنَجَّةُ الحطوط ، اَيَّةُ تفعيلة والده  
ستشرح صوتي وتفتح في فيضان الرؤى وكثافة إيقاعها  
طلعة الريح والضدع !!

لَيْلَتُنْ كَتَبْتُ تَوْرِيَّةً شَفَّ إِعْجَازُهَا عَنْ طَلَّاسِمِ  
مَجْدٍ قَدِيمٍ مِنَ الْعَشَقِ أَنْسَبَهُ وَبِلَادِ وَأَعْمَدِيَّةٍ مِنْ  
رَحْلَمِ وَوَمَلِ وَأَدْعِيَّةٍ كَتَبْتُ مَكْنُونَةً فِي اشْتِهَائِي  
وَطَالَعَةً مِنْ قَوَارِيرِ عَطْرِ تَعْتَقُ فِي أَزْلِ الشَّرْقِ  
كَانَتْ كَيْلَامُ وَرِدٍ حَرِيرٍ تَشْفُفُ وَتَبْرُقُ مِنْهَا  
كَتَوْرُ السَّلَاسِلِ مِنْ أَرْقٍ لِلْمُصْطَفِينَ

يَذُرْعَدِي وَاشْتِهَائِي يَذُرْجَازُ الْعَشِيرَةِ تَسْقُطُ  
عَنْهُ الْغُلَّالُ تَشْرُقُ لِي مِنْ كَتَوْرِ السَّلَاسِلِ جَوْهَرَةٌ وَأَمْضَةٌ  
أَحْلُ حَوِيرِ طَلَّاسِمِ الْبِكْرِ الْتَفَّ فِي سَحَرِهَا أَتَلَقُطُ  
مِنْهَا عَطَايَا غَرَابِيهَا طِبَّةٌ . . . وَالْإِشَارَاتُ  
شَفَّتْ مَجَازَاتِهَا ، أَخَذَتْهُ بَرُوقُ مِنَ الْوَجْدِ وَالْخَوْفِ ،  
وَأَتَقَدَّحَتْ أَعْدَةً تَتَزَلُّ بِالْدهْشَةِ الرَّاعِدَةِ

وَكَفَّكَامُ مِنْ رَحْمَةِ الْغَيْمِ تَسْتَبْدِلَانِ دَعَا يَدَمِ  
وَسِيَاءَ بَأَخَرِي ، تَحْطَانُ فَوْقَ جَبِينِي - أَرْضِيَاءُ هِيَ  
الْحَوْ لِّلْعَمْرِ وَالطَّلْعُ فِي نَخْلَةِ الْبُلْدِيَّاتِ وَالْفَجْرِ  
- كَانَ الْخَفَانُ نَدَى يَتَطَرُّ فِي طَيْفِي - كَانَ دَعَا  
يَدِيكَ يَلْمَلِمُ مَا يَحْتَرُهُ نَدْوَبُ الْوِلَادَةِ وَالزَّهْمِ الْمَتَكَلِّسُ مِنْ  
أَهْمَالِي الْقَلْدِيَّاتِ ، يَشْرُ مَا يَتَفَكَّرُ مِنْ خَزِيرِ الطَّهْرِ ،  
يُوقِدُ فِي الْعِظَمِ وَاللِّحْمِ أَهْلِيَّةَ الطَّيْرِانِ الطَّلِيْقِ . .  
أُحِبُّ تَحْفِينَ ، لَا أَنْتَ مِنْكَ وَلَا أَنَا مِنْي ،  
أَسْتَوِيْنَا دَعَا وَاحِدًا .

.. عَيْتٌ وَاحِدٌ كَيْفَ يَتَقَسَّمُ الْمَوْتُ فِيهِ إِلَى جَسْتَيْنِ ؟

.. هِيَ الْجَنَّةُ الْوَاحِدَةُ

.. فَكَيْفَ إِذَا اقْتَتَلَ الْأَهْلُ كَيْ يَمْلَأُوا حَفْرَتَيْنِ تَرَابَيْنِ كَاتَا

تَرَابًا يَكُونُهُ الْعَشَقُ فِي وَكْعَةِ الْوَجْدِ ؟

.. لَيْسَتْ خَطْوَةُ الطَّلِينِ فِي الطَّلِينِ : تَلْتَمُّ مِنْ

تَحْتَ الْأَرْضِ سَجَادَةً ، يَرْغِي فِي التَّرَابِ التَّرَابُ وَفِي

سَجْدَةِ الْعَشَقِ لَا سَاجِدٌ ، يَتَكَشَّفُ فِي دَمِهِ عَنْ

دَمِ تَسْجِلُ بِهِ السَّاجِدَةُ

دَمٌ وَاحِدٌ يَتَشَهَّدُ فِي ظِلْمَةِ الْأَرْضِ تَحْتَ يَدِ اللَّهِ ،

لَمْ تَقْلِبْهُ فِي يَدِ الْقُدْرَةِ الرِّيحِ ، يَمْلُو خَفِيْقًا

وَيَأْخُذُ سَمْرَاهُ فِي سَاطِعِ مِنْ مَعَارِجِهِ الْغَامِضَةِ

وَيَسْبِغُ كُلَّهَا تَقْتَضِي قَامَةَ الْكَوْنِ ، أَتَمِيقُ مِنْ

شَهْقَةِ الرُّوحِ فِي الرُّوحِ .

بين السهوات والأرض ربح تغاوت بنا فهي  
تخطو حطانا وتخطو حطاهها ،  
القضاءات رقص غواياتنا . . فَاَلْمَازْنُ أَوْتَادُ خَيْمَتَا  
والقباب ارتخاء يدينا ، الصحارى  
مخدة قيلولية والمعابد شكل أصابعنا في  
اشتباكاتنا لحظة الحلم . .

نحن القميص المرط بالأنجم المزهرات وبالشجر الرطب  
والدور ، نحن الحلاء المقدّر بين المجرات  
والنغم المتشبي في مسير الكواكب  
نحن انفجار الحضارات في اللغة البكر  
أولنا الزفرة المحض  
آخرنا محض تفعيلة والده . .

## صدر حديثاً

حوار  
مع رواد النهضة العربية

عصام محفوظ

قراءة جديدة لأعمالهم

أسبق مبتكر في إعادة تقديم فكر وأراء رواد عصر  
النهضة العربية

١٨٢ صفحة • ٦ صديقات اسمراييه

يطلب من الناشر



RIAD EL-SAYES  
BOOKS

مركز الدراسات والبحوث  
للثقافة والفنون

4 Stane Street, London SW1X 9LA



وبكونه يكون في عمق الأرض. وحتى تتم دورة تكوينه يبرز على السطح معبأً ولادته، كالنبات. وأصله من تراب...  
- معطيت عال: الإنسان هو الآخر أصله من تراب. يولد من تراب  
- ويعود إلى تراب.  
- إذن فاصله وأصله ليس سواه.

- لكنه لا يعقل  
- ولا يحس  
- ولا يعلم.  
- ولا يشقى  
- ولا يفكر  
- ولا يدرك أنه موجود

عندما طلع فجر يوم من أيام الربيع، برز الكائن من أهداق الأرض كزهر الجلسار، ليجد الأطفال في انتظاره.  
هللوا مرحجين به، وكانوا حيالاً لقدومه مساحات خضراء، ليلعبوا معه فيها لعبة البله: منازل ذات حدائق غناء ونوافذ كثيرة يدخل منها النور والهواء ومدارس إسحات تزينا أشجار...

■ المعروفون قائلو: «هو يعرف سر الأرض  
وسر بطنه والسر...  
وعندما رأى عياله يكتم لاه وانهار  
ولا تخشون لسعربوا فعدلوا: فوهل يشقى  
بده سائر»

فرد المعروف: «ذاك سر من الأسرار»  
وأردف واحد منهم: «ألم تسمعوا بالجيل الذي فيه غلر، إذا دعت  
فتيلة وأدخلتها فيه أوقدت؟...»  
وزاد آخر: «... وبه عينان أحدهما باردة والأخرى حارة، والمسافة  
التي بينها مقدار شبر»

أما الأطفال فقالوا:  
- أين ولد؟  
- هل ولد من بطن الأم كما ولدنا نحن؟  
- لا يمكن أن يولد كما يولد البشر... انظروا إنه يخرج من بين ثيابها الأرض...  
وسمعه شيخ فقال: «هو يولد في كل مكان ويوجد بكل مكان،



جديد الحفيد الغريب







# بيني وبين توفيق الحكيم لفظة واحدة فقط!

إن الذي يقرأ مشروعي يعرف أنه استجابة للمعانة المسرحية العربية في ميدان التواصل المسرحي العربي بعد أن صار معظم الكتاب المسرحيين العرب اليوم يكتبون بلغاتهم الدنياء وأن نشر هذه التصويص باللغة العامية يحول دون وصولها إلى القراء العرب في كل مكان، من هنا اتخذت حل عملي بلورة قصص جديدة تخمهمم والقاري العربي من جديد.

هذا عن الجانب الأول، أما عن الجانب الثاني فهو يصوغه حل هذا الموضوع بمسألة كتابة مسرحي مرموق ومن حله إنشاء مشاريع خاصة بهذه النوع لكي ما تأخذ عليه ادعاءه بأنه مبتكر هذا المشروع في حين سبق لتوفيق الحكيم الكتاب المسرحي الدائغ التي طبع مشروحه بمثل دعاء للشروع عصام محفوظ والمتابع فيها... ليس هذا، بل في محاولة بل لا بد أن يكون عصام محفوظ أطبل عليه وادعاء نفسه ظناً منه أن الناس لا يقرأون...!

لكن إذا عرف القاري، التي كنت ناقشت وجهة نظر الحكيم هذه التي يسميها أبو شب مشروعا، في كتابي «دقت الطاقة العربية الحديثة» الصادر في بيروت عن دار الكتاب للنشر، فهل يعقل بعد أن يصدق القاري، بأنني أنسب نفسي ومشروعي نوبت به في أحد كتبي؟

قبل أن أشرع بالأمر بالتفصيل أريد أن أعود فأكذب على الموقف المشرف لرئيس تحرير «النقد الذي، رغم اعلايه لي عن انتصاره، بالبحث اللغوي الذي كتبه (في رسالة وجهها سابقاً إلى حين كان مقدرًا لهذا البحث أن يصدر في العدد الأول من «النقد» قبل أن يصدر كمقدمة لمطبعة الجديدة من أعمال المسرحية عن «دار الفكر» في بيروت، لولا تأخر المطبعة عن موعد صدورها (الأول) سمح نشر مقال بني في هذا البحث وصاحبه وهذا يعني أن القصص ينص الرئيس صادق في موقعه العلني في افتتاحية العدد الأول الذي يسمح بحرية رأيي، ولتحلف الكتاب على عدد مشاريعهم ونهاتهم وأهميتهم.

من هنا يبدو رئيس التحرير ليس معذورا فقط في نشر المقال الاستعراضي لأي شب، بل هو قدم بعض يستحق أن تغدير لأه الطفال الاستعراضي لا يعني فقط بل هو صمما يعني صاحب لمحة الذي هو ممي في هذا المشروع في حق وحده - حسب مصطلحات الحرب البدائية - فقد بال

■ قد يعجب القاري، الذي يكون أطبل على دفاع عصام محفوظ عن صاحب لمحة «النقد» في بعض الصحف اللبنانية، بعد في «النقد» مقالاً صغيراً ضد عصام محفوظ... فأكبرت القصص ربحي بحسب الرئيس هذا الموقف الذي يعني بالأساءة حرية الرأي

واعتبر في عمه «النقد» ليس شداً وحسب بل هو جمعة، وفي ما في هذه الحظيفة أن القصص الرئيس برغم عزائه في افتتاحية العدد الأول من «النقد» بأن «لمحة» قدوة أن عب و«النقد» قد صاحب لمحة حذر المحبة والكراهية أيضاً بحرية الرأي، ما جمعه سمح نشر مقال عادل أن شب في العدد الثاني من «النقد» بعد سيطرة لبنان وشويه بجميعه، وهذا صمما تلازمان عادة مهنة الاستكتاب

فالمستكتاب أبو شب يتعجب في مقالته اتهامين أوفيا المسرحية لسياسية، ولتأنيها أن هذا البحث اللغوي سطني إليه توفيق الحكيم فادعيته لنفي.

ولي صياغة للآتي الأول يكتب بالمرات تعتبر أن مجرد الترجمة التي قدمت بها من عربية إلى عربية فما مدلولها التحريري (هذه الإشارة عاد موضوعها أبو شب في الحظيفة التي شتها على في الصحف السورية)، وفي هذا يجاهي بمقدمة توفيق الحكيم في مسرحية «الورقة»

وإذا عاد القاري إلى مسرحية «الورقة» سيحد أن توفيق الحكيم يقول بالحرف الواحد: «رغم اصطحابي لغة عربية مسطحة غاية التبسيط إلا أنني أجد عند التشكيل الحاجة إلى من يترجمها إلى اللغة العامية» وهذا ما حدث فعلاً لدالية مسرحيات الحكيم

إذا كانت مسألة الترجمة من عربية إلى عربية يستطيعها أبو شب، فإني أحتج بالاستعطاء توفيق الحكيم الذي يقل ترجمة قصصه إلى العامية، أنه عصام محفوظ الذي يقل ترجمة عايت إلى القصص؟ فلماذا أبو شب يقصر عن الحكيم، في الحوار هو أن أبو شب لا يدفعه في ذلك الدافع اللغوي بل يجب التفتيش عن «دافع آخر»

عصام محفوظ

معي ربا دون أن يدري، حصة من النقد الاستعماري لأقلام شبيهة بقلم أبي شنت، في بعض الصحف والمجلات اللبنانية.

ففي مقال طلع في مجلة «الكتفاح العربي» يقول صاحبه: «إن مشروع عصام محفوظ هو استمرار وتطويع لمشروع يوسف الخال». ويضرب الرئيس، وهو جعاً يتهددون من مؤسسة واحدة... «وإن دار رياض الريس تزعم بشطاط من صمد جده، الأمر المذنب يدفع إلى السلازل عن مصدر غولها، وهو مصدر غير شخصي أو فردي قطعاً، ما يجعلنا نعرض النقد إلى هدف يندرج في سياق مشروع سياسي يصوب باتجاه أحد أهم عوامل بقاء هذه الأمة... إن الغرب الأمريكي والأوروبي يعلن مشروعاً عالمياً لجعل الشعوب تابعة للغة العربية برب اندماجه».

ولي ردي على هذا المخدع الرجعي أحسنت صاحب المقال على ابن خلدون في مقدمته التي يعترف فيها بالعالميات العربية المختلفة قبل ولادة رياض الريس بسبعة قرون. ثم أضفت: «إذا كان صاحب المقال لم يتطرق إلى استبعاد ابن خلدون في بحثي، فلابد أن كان سيضطرراً انسجماً مع منطق الانهيار، إلى التنازل عن مصادر غول ابن خلدون».

لكن الحق لم يتوقف عند هذا الحد فقد استعمل أحد كتاب مجلة «النهار» الفرصة لتشكيك بأن تكريم رياض الريس لمحمود يوسف الخال هو جزء من المحسنة الذي يشترك فيه رياض الريس وعصام محفوظ بالانتماء بشعوب الأكراد يوسف الخال ودعوه إلى العامية. ثم يقول: «إن تكريم يوسف الخال هو كمين أعداه بإسكاف رياض الريس للفكر العربي».

هذا في مقالات أخرى منها واحدة في مجلة «الوحدة الإسلامية» بعنوان «مخبر يستهدف لغة القرآن» معبراً أن هذا المخبر هو يوسف الخال وروافده.

ولأن أحد في ذلك أمراً طبيعياً، فليس من المعقول ونحن الآن في عصر الانحطاط والانحسار إلى إقدام هذا الناصر أن لا يهتوي الريس متوقفاً عند مهمة الشعوبية التي لا تزال النصوص المنهجية في الفكر العربي بعجز هذه النصوص عن مواكبة الزمن فستبدل الشعور بالمرح بهجاء على كل من يحاول أن يفتح الأبواب للتقدم.



كنت ذكرت في كتابي «دعوى الثقافة العربية الحديثة» أن قبول توثيق الحكيم بترجمة مسرحياته من المعصبي إلى العاصية اعتراف صهي من الحكيم بأن مجهوده طوال سنوات في فلسطين.

والبرهان على أنني قد أكون ظلمت الحكيم بعض الشيء في هذا الصدد فليس لمسة محاولة دوية واحدة في موضوع الحكيم يمكن أن تنجح إذا لم تسند محاولات صعبة. فإذا كان الحكيم قد فشل في محاولة التيسير فلا يعني أنها لم تكن محاولة تستحق التقدير لكل المحاولات السابقة عليها. وإذا كنت اعتقد أن محاولتي قد تنجح فأني أدرك النقص في المحاولات السابقة، واستدركت عن طريق إيجاد قواعد ثابتة لهذه المحاولات، مما يجعلها الأقرب إلى التحقيق، علمياً وأخيراً ثم تعد استدعي البحث عن القواعد بل تطويع هذه القواعد. وأنا أختتم بحثي على هذا النحو: «بأنه يتطور ويصح أكثر داعية بتفكير مشاركة الآخرين في استعماله وتطويره فهو ليس مجرد المدونة الأولى».

وإذا كانت محاولتي حلفت في سلسلة لا تعد حلقاتها في جلجلدي فيها إن؟

إن ما يجمعني بتوثيق الحكيم هو بالتأكيد الدعوة إلى تبسيط لغة الحوار، سواء المسرحي أم الروائي أم السبائي. لكن ما يميز عن «الحكيم» أي بيت مسرحاً متكامل هذا التبسيط نظرياً وتطبيقياً في الطلقة الخديعة من أعمال المسرحية، حين هو لا يقل في مقدمة مسرحه «الورقة» سوى «إيد»، وجهة نظر في المسألة، وهو يعترف في المقدمة بأن عائلته «أبست» ملزمة لأحد ولا له شخصياً، وكان صادف معهم شيء حين انزعج بوجهة نظره التبسيطية في عمارين متفوقين في الزمن فانه لم يلتزم ذلك في أعمال أخرى جاءت لاحقاً.

إن هذه الدعوة إلى تبسيط اللغة المسرحية التي يجمعني بتوثيق الحكيم هي التي تجمع الحكيم بمختلف الداعين إلى ذلك منذ بداية الانزواجية في اللغة العربية بين فصحي وعلمية، أي منذ الجاهلية إلى عصر النهضة. ويعني القول أن الذي قد أورد درس في اللغة المسرحية العربية المسئلة هو المحاسن التي يقول في مقدمة كتاب «الحوار» بضرورة الالتزام مع القصة اللغوية عندما يتطلب ذلك الحوار بين الناس. ثم يقول بالحرف الواحد: «إن وجدتم في هذا الكتاب خطأ أو كلاماً غير معرب ولفظاً معطلاً عن جهته واعلموا أننا نترك ذلك بقصد. لأن الأعراب لشكل الوجه ويخرجهم عن حده...».

هذا التنازل مع الفصحي في كتابة الحوار هو حقاً أول درس في اللغة المسرحية بعد انضمام العربية بين فصحي وعلمية.

فإذا انتقلنا من الحوار القصصي مع الجاهلية إلى الحوار المسرحي المعاصر، كما في أول مسرحية في اللغة العربية التي يملك التي يعرضها مسرح مسرح تحرير ناهي المسرحية البراءة، والتي مسرحية «الخيول» للزوارق القاشي سنة ١٩٤٨، يرى المؤلف يكتف عن تزج الهجيات لدى بعض شعاعها يقول: «إن ما يشاء» وهي خاتمة البيت. استحسن أن نجلد كلاماً موقفاً يلجأ لأدب اللغة الكلام وإصلاحاً وهو مستعمل من القلم الموقر. في بعض الأحيان يجد. والحال صار تنحجها كأنها من لزيك الأشخاص».

وهذا يعني أن ما وردت في تلك اللغة بديلة للجولة هذا الفن بالدرية واجه ما رأت اللغة. ومع أن مسرحية شعراً مستطراً إلا أنه حاول أن يوجد تعاوناً بين الهجيات حتى يكون أقرب إلى الواقع. وهذا ما سوف يتطوره بعض المؤلفين الذين استخدموا القصص، وصولاً إلى فرح الطون في مطلع هذا القرن الذي شاء في مسرحية «عصر الجديده» أن يتكرر لغز في مسرحه: «واحدة مسيلة لغز المؤلفين وأخرى بلغة المؤلفين». وقد استرجع في ذلك الكثيرين ثم جاء بعد ذلك يوسف غصوب وتوثيق الحكيم وقبلاً سعيد تقي الدين يمدحون الدعوة إلى التبسيط. بل أن ساطع الحصري رائد الفوية العربية، يعتبر أن بين الحوار المقتصر على مرقى الأرواحية اللغوية إيجاد لغة بسيطة بين الفصحي والعلمية.

هكذا ترى أن التبسيط الذي يدعو إليه توثيق الحكيم هو التنازل الشاغل ليس للمسرحيين العرب بل لكل المهتمين بلغة اللغة العربية. من هنا يسلم مشروعي الأسس الذي تصح تسميته بالمشروع اللغوي. وهو يعتمد على قواعد أساسية.

أولها الاعتراف بما سميت بالألفاظ. «المقاييس» وهي الألفاظ التي صارت عطلت كلام في اللغة الجوية لا يمكن الاستغناء عنها وليس لها بدل في المعصبي. وهذه الألفاظ. «المقاييس» تختلف بين بقعة عربية وأخرى من الباع الأربع التي تشكل منها الحقبة الزمنية. ولغة السورية وتشمل لساناً وسورية والأردن واسطون وجر، من العراق. واللغة الخليجية وتشمل الجزيرة والخليج وأخره والاحد من

## غوضاء الثقافة

كان عصام محفوظ قد أرسل بحثه عن لغة المسرح في كان أعده كعقيدة لأعاصيه المسرحية، نشر في «النقد» وأبعده أنه يستمر في العدد الأول الذي يصدر في تصور (يوليو) ١٩٨٨ ولكننا فوجئنا بهذا البحث منشوراً في صفحة «النهار» الثقافية قبل صدور «النقد». بأن، مما استعجبني سببه قبل دفع العدد إلى الطبع.

والسبب، تكليلاً لا وريد في الفتاحية عندها الأولى وبينها الملن، تبجح الملن لغير المقادير بلغة الموضوع كي يعبروا عن انتمائهم، إنما توجد أن تلقي صفة «الاستكشاف» وهو اتهام البطي الذي يشير إليه عصام محفوظ في مقاله. «والسبب، ليست ضرراً في اختلاف بين مؤيدي دعوة عصام محفوظ والفتاحية، إنما هي لفظاً طرف إلى التنصت بعني الكاتب بأن يدلي بأدونه من دون أن توجه إليه تهمة هذا. وإذا كنا في «الحدائق» واحد، مع عصام محفوظ في وجه غوضاء الثقافة العربية، انتفضية والرجعية عنها، فإننا لسنا معه في أن يخلل هو الوجه الآخر لعلنا واحدة؟

**المعارف الصفية**  
التراثية  
لا ترى في المعارف  
سوى تعطاط القصص

العراق، ثم لغة واثي النيل وتشمل مصر والسودان، وأخيراً لغة المغرب العربي الكبير وتشمل بلدان شمال إفريقيا العربية هكذا يمكن لكتاب كل بقعة من هذه البقاع الأربع أن يستعملوا في تصورها المسرحية القصصية هذه والألفاظ، المفاتيح، مع وضع ثبوتها وشرح معانيها في مقفلة كل نص. حتى مصر بامكان القاري العربي في بقعة عربية أخرى استبدالها بالألفاظ - للثقافة - في لغة بسهولة. وهذه «الألفاظ - المفاتيح» لا تتجاوز في كل بقعة، من البقاع الأربع، العشرين لغة.

وأما عندنا كتبت مسرحيات من جنس القصص المبدعة التي أدرع إليها استخدمت هذه الألفاظ بعد أن وضعت في مقفلة كل نص ثبوتاً لها وشرحاً لمعانيها. واعتزرت من هذه «الألفاظ - للثقافة»، في اللغة الحكمة الميثانية، ١٢ نقطة عامة ادخلتها في القصص.

القاعدة الثانية هي في تحاشي القواعد النحوية غير المستعملة في اللغة الحديثة، وذلك ليس بالأمر الصعب، مثلاً: تحاشي استعمال «لشي» لأن اللغة الحديثة استبدلتها بـ«هذا»، بـ«هنا»، بـ«هنا»، بـ«هنا»، بـ«هنا» بـ«هنا» من اللغات السامية، التي كلها بدون استثناء لا تستخدم هذه الصيغة.

وكذلك تحاشي النصب بالحروف لأن اللغة الحديثة لا تنصب بالألف. ولأن الهدف هو التوافق بين الحكمة والقصص بحيث يكون الكلام نصيحاً محاطاً على قواعد القصص وفي الوقت نفسه مستعملاً في اللغة اليومية.

أما الحكيم في مسرحه «لورده»، سي هي أفضل عدو، سيسبب بكون هذا الحرف في لغة القصص حين يستعمل أن يتعاضد كسر القواعد لو أن هذا الكتابة، التي يلتزم بها، واضح كما هو الأمر في لغة نقل شعري احترافي واحد بغيره سهل. أما تكرار هذا الحرف عند

**تصدر تباعاً**

سلسلة حكايات الشعراء

محمد مهدي الجواهري  
سليم حله التكريتي

أحمد الصافي النجفي  
زهير المارديني

إدوي الجبل  
زهير المارديني

يطلب من الناشر



Ried El-Rayyes Books  
4 SLOANE STREET  
LONDON SW1X 9LA  
TEL. 01-245 1905

القصص فلا يعود مقبولاً لأن له من يبره لدى كاتب يحاول تبسيط القصص وليس الحكمة بالعلماء. إن الحكيم مثلاً يكتب على لسان إحدى شخصياته «كلامي طلع سليم»، ولو أن الحكيم يكتب بالعامة لتصح الوضع. لكن والحكيم مصر على القصص المبسطة فمن واجبه المحافظة على قواعدها ولو فكر ملياً لحاول كتابة الجملة على هذا النحو: «كلامي طلع هو الذي سلمه»، فيكون يستعمل كلمة «والذي» التي يتبناها بدلاً لاسم الموصول، منه من كسر قواعد اللغة دون أن يكون بذل العسر أو ابتعاد عن اللغة الحكيم.

مثلاً آخر، يكتب الحكيم على لسان شخصيته له: «وعدي ما صادقت عندنا غريب». فلو أنه استعمل كلمة «أنا» بعد كلمة «وعنته» لاستقامت اللغة دون أن تخرج من مساطحتها فتصير الجملة هكذا: «وعدي ما صادقت عندنا أي واحد غريب»

هذا القياس في شروعي يسحب على مختلف الصيغ التي لا تتساوى مع اللغة اليومية

مثلاً: عندما تزد صيغة جمع المذكر السالم في حال الرفع يجب تحويل الجملة بحيث تصير الصيغة في حالة النصب أو الجر. بدلاً من القول: «واللاحون واقفون»، مما لا يجري على النسب الباس، يمكن إضافة فعل «واقف» في بداية الجملة فتصير على هذا النحو: «واقفت للاحون واقف» وهذه الصيغة مقبولة ومستعملة في اللغة اليومية، ولا تخرج عن قواعد القصص.

المبدأ الثالث هو إيجاد قافوس جديد يغمس كل الألفاظ القصصية التي لا تزال مستعملة في العامة، بحيث يقتصر هذا القافوس على هذه الألفاظ المشتركة بين العامة والقصص، وإلى جانب القافوس التراثي والقائمة من ذلك أتاحة الفرصة أمام الكتاب المسرحي للتعرف إلى عدد كبير من الألفاظ القصصية المستعملة في لغة اليومية ووظيفتها ألفاظاً عامة فيجتاحها عند الكتابة بالقصص حين للظهور استعمالها لأن الهدف هو كتابة سليمة للتفهم وسلاسة الملاحظة لا تدخل فيها البلاغة. وسوف يلاحظ البعض بأن عدد الألفاظ القصصية المشتركة بين العامة والقصص كاف جداً للتعبير.

القاعدة الرابعة هي استخدام كل الجوانب التي يعترف بها التحويين سواء في مجال الأعراب أم في مجال الأملاء، وخاصة في الأملاء وفي كتابة الحرفة بالتحديد، حيث تختلف من آخر الكلمة وتقلب إلى بدء إذا جاءت في وسط الكلمة.

هذا تكون قد هدمنا أحد الحواجز الكبيرة بين الحكمة والقصص باعتبار الجوانب فاعلة، حين هي في القصص استثناء. لأن هدي هو عدم تجاوز قواعد القصص بل إضافة الشريعة على هذه اللغة الوسيطة التي سميتها «القصص - الشعبية»

أخيراً القاعدة الخامسة التي تلخص بالمفرد الشفاهي، حيث المطلوب اعتماد القول السائر وسكّن تسلمه الذي كان يعتمد العرب قديماً وقبل الحكيم بألف علم. والمقصود من العبارة المتأخرة وسكّن تسلمه أي إزم التمكن في أواخر الكلمات حتى تسلم من الخطأ.

هذا هو مشروعني باختصار ومع تقديري لكل المحاولات التبسيطية السابقة وخاصة محاولة الحكيم الرائعة، فاني أسمح لنفسي بأن أرى عمارتي تتخذ، للمرة الأولى، شكل مشروع متكامل، وإن لا تكتمل صيغته النهائية إلا في الاستخدام الحرفي له.

وأما من في فصل في مهوي الأثر على بطورة كل المحاولات السابقة في هذا المجال وتقييمها.

إن كل المحاولات اللغوية نظل عرصة للاعتراف والعرض حتى نجد من يضبطها في قواعد قصص مألوفة للمحاولات اللاحقة، مسهلة أمر تلك المحاولات



# أية ثقافة؟ أية رقابة؟

■ سادت كثيرا متابعه عاشقك البهجة برسمه في عذبت في  
موسم (أصيلة) الثقافي الذي انعقد خلال شهر تموز (يوليو) سنة في  
لحرب وطربت كثيرا للطرزمت الثقافية اخاذة التي بدلت به مجموعته في  
مع دبر بعتك عرب، ألق له ولأحب بدس شركم في هذه سدره

[illegible]

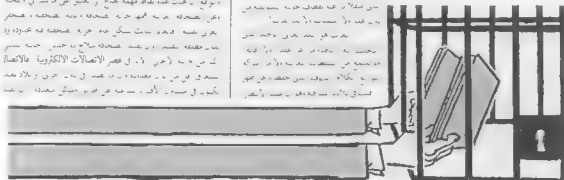
ثلاثه و ربعه (او حصتي فـ. سـ) اُخذـ. پس ٥ ثُكِر برده في سراج  
رجوع

فردا : یکم مهرماه - در این روز که در حرم حضرت زینبیه (ع) است  
 جشن ائمه در حرم حضرت زینبیه (ع) است. یکم مهرماه است. در این روز که در حرم حضرت زینبیه (ع) است  
 جشن ائمه در حرم حضرت زینبیه (ع) است.

من أبرز مصروفات بني فاضل في حياته، لعمري فذكر ماري  
لهذه الحجرة، والذي عكس فيه أدرك لأسرة التي لم يعطيه فيه  
تقدر نقل إليها أن سنة الأمانة في العام العربي هي ٩٦ مائة في وقت مبكر  
في المجتمع العالمي، من مجتمع من على الانحياز إلى مجتمع بني على  
الضرورة، وأن الفرد الواحد في ألفرب يستهلك موزاً ١٤ كغراماً من  
جوز بني سبوت الواحد العربي ٣، كغرام فقط، وأن الفرد منتج  
تلك لكل مليون شخص، ألفرب بني يستهلك ألفرب ٣١ كغراماً لكل

وقد تحكىد عرب اهل بيته، ولقد سمعت عبارة تصفنا بأنها نحن الشعوب  
التي...

■ بثت مجلة «الحلة» التي تصدرها «الشركة السعودية للأبحاث والتسويق» من لندن عددها الصادر بتاريخ ٧-١٣ تموز (يوليو) ١٩٨٨ هذه الرسالة. وهو أهميتها بعد نشر بعض ما جاء فيها.

[illegible]



# حركة الترجمة العالم العربي في

■ في البلاد العربية اليوم حركة نشطة لترجمة مختلف الكتب من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، حيث تخرج الطابع في مختلف أنحاء العالم العربي، كل يوم عشرات من هذه الكتب المترجمة، ما يكسبها اعتباراً صحفياً ولحالات المبيعات على نغز العديد من المقالات والبحوث الشورية في الصحافة الأحيية

وإذا ما أخذنا، سطر الاعتبار، هذه كثرة من المترجمين التي تتجلى في لغتنا العربية، فقد يتبادر إلى بال حركة الترجمة في الوطن العربي مترجمة فعلاً، وأن ثمة ما قد أصبحت بالغاً

والواقع أن السبع مئة حركة، وجه في العالم العربي قد بدأ بعد الحرب العالمية الأولى، كأحد مقاصد عمل للثقافة الأجنبية، بتربية في الدرجة الأولى على أن يكتسب مفهوم جديد حيث سيطر على عموم البلاد العربية سواد في السنين الأخيرة

كانت السمة السائدة في حركة الترجمة، وفي بؤبؤ من ابتداء الحرب العالمية الأولى حتى بداية الحرب العالمية الثانية، هي أنها كادت تقتصر على نقل التراث القصص، وعلى الأصغر القصص البوليسية المثيرة، حيث أحدثت

فئات من هذه القصص مروج وشهر، رغم أنها لم تصبح أحياناً حسنة، على نطاق واسع جداً في كل من مصر ولبنان وسوريا في الدرجة الأولى

وفضلاً عن ذلك فإن هناك مجالات سبوعية كانت قد انصهرت على نشر القصص المترجمة ليس إلا، من أعمال مجلة والمجلة، وشهرزادة و«الرواية» في مصر، و«الداعية» و«الطرفة» و«روايات اليوم» في لبنان حيث كانت مؤلفات الكتائب الانكليزية، و«دون دويل» و«متنوع شخصي» شريك هولي. قد طغت في هذا المجال، إلى درجة أن مجلة شخصية باسم «شراولك هولدر» كانت تصدر في لبنان إلى ما قبل سبع سنوات

ومع هذا تطوراً استمر حدث في ميدان الترجمة في العالم العربي، وكثرة المؤلفات التي نقلت إلى اللغة العربية، إلا أن الطابع القصصي بقي هو الطابع الغالب على نمط المترجمات، وبعبارة أخص «القصص المترجمة تحت المكناة الأولى في ميدان الترجمة

والآن يجب لنا أن نستبدل، على أن حركة الترجمة في الوطن العربي قد انصهرت منسجماً أرحم بها، فهذه لآلة العربية وسائر أمتها التي تستطلع إلى في هذه المعركة العالمي للحب، وأغاسها عن أن تأخذ من المقاصد العالمية القائمة، هي بأحسن ما يمكنه، كما تستطيع أن تركز هذه المقاصد، وأن تتحرر من التحلف الذي يقي بها في مختلف الميادين، بل وأن تساهم مساهمة حقيقية وفعالة في البناء الحضاري العالمي. كأن كان شأنك في عهد ازدهار المدينة العربية الإسلامية العظمى

هناك قوى

تشجع بعض المترجمين على تكريس اهتمامهم لترجمة الحديث

من الإنتاج الفكري العربي

تعود إلى موضوع الترجمة لنقول: إننا لو استعرضنا الآلاف من الكتب التي نقلت إلى اللغة العربية حتى الآن لوجدنا أن الكتب العلمية والفنية حقا، لا تزال حشنة العدد بالنسبة إلى الكتب التي تمت ترجمتها. وبفضل عن ذلك قلما تلاحظ الكثير من الأخطاء القادحة من ناحية اللغة والأثر والتأليف، وتتم تلك الكثرة من الكتب المترجمة، ويبدو واضحاً جداً على جمل بعض المترجمين لهذه الواجب من تاريخ وخطاب العالم العربي. فقد ترجم أحدهم وهو يعمل شهادة الدكتوراه من مصر به «التران» المعروف في العراق باسم «طرفة»، وسعى كاتب آخر، وهو دكتور في الآداب من مصر أيضاً، فضاء «الاصطلاح» التابع لمحافظة بغداد، باسم «الأدوية» وذكر عرهم جامع الإمام أبي حنيفة باسم جامع الإمام الحنفي.

وترجم أحد أبناء اليمن كتاباً عن الرحلة التي قام بها نفر من الغرب من بينهم الرحالة الخليدي الشهير «ديوري» إلى أرجاء اليمن، فأخطأ حصرة المترجم اليمني عطاء فاحتاج حتى في ذكر المدن والقصبات إلى اليمن

ومن الأدلة على بطء حركة الترجمة في الوطن العربي، ونعثر حطوانها، وإصابتها بالشلل، أسباب مشروع ترجمة «دائرة المعارف الإسلامية» الذي نهض به في أوائل سني الثلاثينات من هذا القرن في القاهرة أربعة من الشبان المحققين في الترجمة عن اللغتين الانكليزية والفرنسية. فقد بدأ هؤلاء الشبان مشروعه في سنة ١٩٣٣، وبعد أن أصدروا خمسة عشر جزءاً من تلك المعلومة الشهيرة ترقوا عن الترجمة وأشعلوا انصهم بإصدار كتاب آخر، علماً بأن المعلومة قد صدرت أصلاً في ستة أجزاء ضخمة وألغت صدرت على طاعة جديدة، أفضت إليها الكثير من التصويبات والتعديلات، وتنتج في سنة ١٩٨٤

ثمة نقطة مهمة في موضوع حركة الترجمة في العالم العربي ينبغي الاهتمام بها وهي التضييق الواسع، تلك النقطة تتمثل في طغيان الروح التجارية الخبيثة، التي راحت القوى المحركة لها تختص بعض المترجمين في سبيل العربية، لتضرب اغتيالهم على ترجمة الحديث من الإنتاج الفكري في العالم العربي، بضعة شخص، من أمثال القصص الداعية والمثلية والتي تستهدف إصدار أفواق الناس وإثارة الشهوات الجنسية، وتطعيم معنويات أولئك الناشئة وأحلافها وتزويجها نحو إمبريئة دول غيرها من مبادئ العمل المنتج للمفيد

أعود إلى هومو للمترجمين وأهمهم، فأقول إنها نفس هومو الكتائب الخرفي العالم العربي والذي يتطلع إلى حرية الكلمة والفكر من القيود والأغلال التقنية التي لا تزال تكبلها في كل أنحاء العالم العربي وعلى درجات متناهية من القسوة والصف والكبت، إضافة إلى نفاذ المكائيل التي تدفع إلى المترجمين، سواء منهم المعلنون في ميادين الصحافة أو في دور النشر الحكومية والأهلية على حد سواء، لتأليف هي الطبعات الخبيثة التي توضع في طريق الطبع والنشر □

بصايم طه البكري

كتب وترجم من العراق عضو في جمعية المترجمين العربيين وعضو مؤرخين العرب. صدرت له كتب مؤلفه وترجمته، وهذه أحدى الكتب التي كتبها في ٦ كتابه وتصدر له رواية كتاب، عن الشاعر محمد مهدي الجواهري في سنوات صوره وملاحق وإثباته



# الهجرة إلى غير القباط

## والتروائي المسلم في مصر



«الهجرة إلى غير القباط»

ديوان قصص

عبد الحكيم قاسم

المقدمة العربية للأبحاث والنشر

بيروت ١٩٨٦



غالب شكري

■ من الظواهر المثيرة للاهتمام في الأدب المصري الحديث، غياب الشعبية والبيئة القبطية عن البناء السروائي أو القصصي أو المسرحي أو الشعبي، بوجه عام. ثم غياب هذا العنصر الموسيولوجي الخاص دوماً في الواقع الاجتماعي عن الأدب الذي يكتبه القباط المعاصرون بوجه خاص.

بما سبقت، طبيعة الحال، في بعض أعمال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وأسامة عارة لشخصيات مسيحية مصرية. ولكن بسبب هذا الاجتماعي، والذي لا يقاسم به التعرّف، الذي يحيط به المجتمع الإسلامي في مصر، من جانب الأدباء المسلمين والأقباط على السواء. وقد كان الأدباء والكتّاب السوريون والمصريون يقيمون في مصر يسجون بعض أعلامهم من شخصيات وأحداث وبيئات مسيحية وإسلامية مشتركة، مصرية وإسبانية وأوروبية. ولكن هذا شيء يختلف عن المباح الاجتماعي القبطي في مصر.

ولست أقصد هنا على الإطلاق أن يكون هذا المباح هو المذلة الوحيدة في العمل الأدبي، فهذه الدعوة - أن ما يمكن تسميته حقاً بالأدب القبطي - لا وجود له ولا علاقته بها أن وجدت من قريب أو بعيد. ولكن من حلفي

في الوقت نفسه إلى ما يشتهر أن يكون لأقباط جزء لا يتصلص من الجسم الروائي المصري - والعربي من غير شك - من دون أن يكونوا جزءاً من الأدب الشعبي مصرى، من غير شك أيضاً. إنهم حاضرون في الواقع الاجتماعي، وليس في الواقع الثقافي التاريخي، لتفاعهم في ميادين العمل الأدبي من جهة الدولة والنطاق العام والنطاق الخاص، وفي مسكن ومدرسه وسناريه وفنهم ولحكتهم، في كل مكان. ولكن حين يتخلل هذا المكان والزمان وأهمية إلى الأدب، فإنه يتصغر منهم، كأنهم يطرون من الذاكرة في لحظة الكتابة أو هم يغيبون عن الخيال مملاً في لحظة الابداع.

ويرداد استعراضي حين تتطرق هذه الظاهرة إلى الروائي المسلم والروائي المسيحي في مصر. - لفظة أنه حين يشه دور الخرافات أن أنه يمتلك بعضاً من هذا الفكر الغالب عن الذاكرة الأدبية، فإنه يهتم، مثلاً، بالثقافة، وأنه روايتي وقطي. مما يعني أنه ليس معروفاً أو لاوعي، شعبي أو يكون «القطي» مثلاً جيتاليا في رواية أو مسرحية أو قصيدة، وأن مصرية الكتّاب أو عروسه مزجها بالكتابة عن «الأغلبية» وحدها، وكأنها مصفحة في الحياة العصرية عن «الأقلية». ولما كان الروائي المصري المسيحي الوليد والشاذ يكتب أولاً وأخيراً «الأغلبية» فإنه لا يتربّد في الكتابة عنها وحدها، وكنت البتة والحياة التي عاشها وحدها من الوعي المكتوب، أي المعلن.

لقد كنت أحرص عرض مسرحية «الرهف» في أوائل الستينات، ولكنها مسرحية تاريخية لا علاقة لها بالأقباط المعاصرين. وإن كان يرمي بها إلى أحداثاً وقضايا سياسية معاصرة ومع ذلك فقد هجمه البعض بالظلمة وهو الاهتمام الذي لم يوجه إلى عشرات «روايات» الأدباء الذين انحدوا من التاريخ الإسلامي مادة خروصه وشعرية أو قصصية. هناك أعمال تتحد عدتها من مصر القديمة أو اليونانية الرومانية أو التركية المسلوكة أو العربية

هل استاءه  
الكاتب  
إلى مصر  
والعروبة  
مهرزون  
بالكتابة عن  
الأغلبية  
المسلطة ؟

٢٧





الاسلامية، ولكنها تنفي عن الوعي التاريخي للشخصية المصرية مرحلة مصر الفتية، كأنها لم تكن قط.

وقد كتب يوسف الشاروني عدة أفاضيل قليلة تحدثت عن الاقطاط عامة، وكان ذلك في بداياته الأدبية، ولم يعد بعدها إلى هذا النوع من الكتابة.

إن السؤال الذي اطرحه يدخل في باب سوسيولوجيا الأدب، مع تكرار الملاحظة بأن مفعلة الإطلاق عند الباحث أبعد ما تكون عن الدعوة إلى أدب فطري أو أصلي، بل الأدب الوطني القادر على أن يجمع في إبعاده كل أباء الوطن وريثاته ووجداناته ورواه، وحين يعيب أحد وجوه التجربة والحالة والرواية والشخصية والثقافة الوطنية على الإبداع الأدبي، علما ألا يكتب الملاحقة، وأن ستكتشف أسباب الكبت في مقالتها، حتى ولو اقتضى البحث أن نضع عند المدخل.

أني أقترض مثلاً أن هناك هجوة في الوعي التاريخي المصري تسقط لمرحلة المسيحية، الفتية من برامج التعليم، وتسقط بالتالي التاريخ الوطني للككتيبة المصرية من برامج الثقافة، وهو الأمر الذي يخالف الإدراجية في الشخصية الوطنية، حيث أن للنشاة المصرية المسيحية يدرس الإسلام منذ الطفولة ويتنص لغاياته وحضارته في المجتمع، بينما يجرى المواطن المسلم من معرفة جزء من تاريخه لم يمت، طلقاً أن الاقطاط أحياء، وأن أدرك هذا المواطن في العمق أنه لا يتني فقط إلى وثنية مصر القديمة أو وثنية الأفرام من يونان ورومان، بل هو يتني أيضاً إلى عصر الشهداء، الذي يبدأ به تقويم أجداده عن دفنوا التي غلباً من أجل وطنه كسبهم، ثم أدرك ذلك الأيقن أن ثقافته وحضارته تعلل ناصفة في دمه، وأن هذا التصديق هو أحد أسباب الاحتفالات الطائنية التي تغمر على السطح بل وحتى الخبز والأخر.

وفي مقابل هذا الافتراض السليبي، هاتني أضيق اقتراضاً إيجابياً هو أن سيج الحياة اليومية لا يقرق في القيمة والعداوات والتقاليد والتشاعر الفرنسية وبماز التكبر بين الفطري والسلم في مصر... حتى بعض القنصلين في مصر، الأصغر والأولياء والمديسين وبعض طفرس الموت والولادة، كأنها من الأمور المشتركة. وليست هناك ثقافة أجنبية تعتمد على التمييز الفلاني أو الهنكي، مما يقتصر على المناطق الجغرافية. هذا التوسد تقريباً في سيات الشخصية الروسية قد أسهم في تميم الشخصية الإسلامية، وكأنها تستمثل صمما عن أية صعدت روية أو ملازم جابية. لذلك قد لا يفكر الروائي مصري المسم في ديانة الشخصية الجابية، فهي مصرية ولكن، لأنه لا يتحن إلى التمييز في نسبة الجابية، ولأن هذا التمييز صعب التال في البنية الاجتماعية المصرية.

ولكن التسليم بهذا الافتراض لا يعني إمكانية اقتراض ثالث هو أن مفهوم لألفية والألفية الدينية في مصر مفهوم سياسي، لأن الاقطاط لا تطبق عليهم مؤسعات الألفية. إسم جزم من أصحاب البلاد الأصليين، ففي مسيحياً بعد الفتح الإسلامي، وهذا الإبقاء التاريخي على العقيدة الأسبق قد رنط بالفاء في الأرض دون المحمرة والاستمرارية في عدم الانقطاع، مما لا يجوز معه إطلاق مصطلح الألفية عن أي خط من التسليم الأصلي للبلاد، خاصة وأن الإعراف الزائدة ذاتها - والأثر كاساً - قد تضررت، فكم بأهل البلاد من المصريين وليس المصريين، ولكن مسلسل الضرويات التي اضطهدت الضرويين عيما، قد ميزت في الاضطهاد في الفطري والسلم من حيث توعية الفهر لا من حيث درجته، فشا المفهوم السياسي للألفية والألفية واستمر رغم الضطورات المستمرة والاجتماعية، كعرف لا ككتاتون.

وأصبح من المعروف أن يصبح الضابط أو الطبيب أو الكتاك هو ذاتي الاحلام، في شانة البشيا بشرط مصر هو أن يكون في جميع الاحوال مسلماً. وكذلك الأمر في وفاة الاحلام، إذ تكون عرصة أو طيبة أو

حادثة أو عناية، غير أنها في حمة الأحوال مسجلة. وقد عكس ذلك على المختلين أنفسهم، فاستبداه لمباب من أصل سوري أو لمباب من شركو، في تأسيس الحركة البشائية والإسرحية لصرية (حيث كان معظم مسيحياً) وأن كانت العالقية قد سلطت عدة مرة سب لروح والشركات وتكتيف مع الألفية، فاد تاريخ البشيا لصرية لم يعرف الفتي الأول أو الفته الأولى أو الطرب الأول من الاقطاط أو الفطيات. لأنه من الصعب أن يكون البطل - القدوة أو البطة - الموعود من الألفية. لا البطل الجبابي للرموع في الفضة أو السيلويرو أو الجوار، ولا البطل لمشل الذي يوتي القدور يستطع أن ينسقي إلى الألفية. والألفية ذاتها فهمت الأمر على هذا النحو. مرة أخرى يستبداه بعض البشائيات والبشائيات والأرميت في أنوار ثورية، لا تعرف أن الاقطاط حاولوا ولوج أبواب البطولة البشائية أو الغنائية. هناك المخرجون والتتجون والقيرون والكومبارس، أما الاقطاط والبطلات، فقد تم خصامهم عبر الكتوب على البعد الاحباري والاستبعاد الصنفي لأفراد الألفية.

لذلك فاني أقترض في ضوء العلاقة التعاطفية بين الأدب والسبنا أن هذه المخطبات البشائية وغير الواعية قد تضررت أيضاً في فون الكتابة الألفية، للمحليات ذاتها.

وليس المطلوب بل أي وقت أن يكتب الأدباء حسب طوائفهم، بل حسب مجتمعاتهم وطوائفهم. وليس المطلوب أن يكتبوا حسب الظروف والمآثر والمناصب، بل حسب الضرورة الفنية. فقد كتبت امرأة أفضل الأعمال عن الرجل، والعكس أيضاً صحيح. وقد يكتب الجورجزي أفضل الأعمال عن الميال، والعكس أيضاً صحيح. وكذلك قد يكتب المسلم أفضل الأعمال عن المسيحي، والعكس أيضاً صحيح. والمقصود بأفضل أفضل ما هو سر الغور وصق الاستكشاف وصفاء الروية.

وهنا أقترض شخصية البكة لدى الروائي أو المصيري المصري سواء كان مسيحياً أو مسلماً، وهو يكتب عن الاضطهاد البشار أو السري أو الإثنية طائفة خالقة أو المخفضة حتى اشق الدم وبمسي الصمت أو التبدل في الجرح المكن في رمس المواصف الزبانية البشار، ولكن الاستكشاف عن أن هذا الصمت نفسه من الكتاك. كأن كانت صفة - يصح أحد أشكال الفهر والاضطهاد، لأنه يترك الظاهرة بمعونتها حتى يتحضر الصديق ذات مع الفهر.

لا أدري نصيب هذه الافتراضات من أفضاب أو خطأ، أنها نتيجة للاختلاف والتابعة والقناعة بأن التنسيق والتنسيق أو التفاعل لأي حيط في سيج حياتنا من شأنه توسيع الفجوة والانقطاع في الوعي التاريخي للشخصية، ومن شأنه ترسيخ الإدراجية داخل الشخصية الوطنية، ومن شأنه التسامح في الفهر والاضطهاد الأدبي للألفية.

ولذلك، ولعبرة هذه التخلفات والافتراضات، يجب أن يستعمل رواية والمهدي لعبد الحكيم قاسم (كتبها في برلين الغربية عام ١٩٧٧ وشرها في كتاب القاهرة إلى غير المتألمة عام ١٩٨٦) وكذلك رواية «وعل الأرض السلام» لتفروق حورويش (١٩٨٤) باعتبارها عيلير والديني في مرواجة الظاهرة التي نحن صمدها. روايتان مصريتان مسلتي يكتبان عن الاقطاط من دون لف أو دوران.



لما الرواية الأولى من حيث توزيع الكتلة والبشر، فهي «المهدي» لعبد الحكيم قاسم، لا تتناحر التبر وحسن صفة من القطع المتوسط، فهي رواية تقصير مكثفة حركة التكوين بحيث لا يمتاح البدر والحوار وساء الشخصيات والمواقف إلى التصيل المفاسي للأحداث، وأما يمتاح إلى ملء الزم الروائي بالبالية الدالية وحدها. ليست «المهدي» أد نصفاً

قصيرة طويلة، فهي تشكك من الوتر والوتر، تقوم فيها اللغة والرمز ولكان تحسبه رؤيه متعددة الأصول والمصادر. أصول الشخصيات ومصادر بنية

واللهي، خط مستقيم، هو بعيرة المعلم عوض الله مد أن خرج من بته انتماض في صلبه من طوره لاه، يدع لاجل صلبه شيب شهر عده، أن أن خرج من ودر كنهية، التي يعلها عمده وبحة حاده في طريقه إلى السجد حيث يسقط على يامه ميتا تفسد عليه روحه علامة الصليب، وهي تسمه باسم الرب يسوع المسيح.

واللهي، هي الخط المستقيم لهذه التعرية الخطيفة لا تزيد من علة أسابيع، بمعيار الزمن الروائي، ولكنها تعرية طويلة يعقاس الزمن الدلالي، المسافة من ططا إلى علة الجهاد عدة كيلومترات. والمسافة من الشارع الكبير إلى دار علي، عدي ومنها إلى دار كنهية ومنها إلى الجامع قد لا تبلغ الكيلومتر أو الكيلوترين، ولكن المسافة من الخارج إلى الموت، هي التعرية، وهي رحلة بالغة الطول على أكثر من مستوى لا علاقة له بالسوي الخارجي للناس. هذا الخروج من عاصمة المحافظة إلى إحدى القرى، هو مستوى «التي»، والخروج من البيت القراص في حلة تشبه الطرد، هو مستوى «الفرق»، والخروج للتسليم إلى المسيحية إلى الإسلام الممكن، الذي يعالج الطرد والفرق، هو مستوى القمع. هذه هي المستويات الرئيسية الثلاثة للتعرية التي تنهي بالوت. ثم؟ بعد أن عز عوص الله على المأوى والظفر، هذا الرجل القبطي يشترك مع أي رجل مسلم آخر في الطرد والظفر، وهما ينتهيان غالباً إلى الموت بمعاتبه المختلف، ولكن عبد الحكيم قاسم أمسك به والمختلف، أي بالخصوصية التي تميز بين هاتين. وهو لم يمسك بأي في السياق البيوي، العادي والناظر، وإنما أمسك بأي في الاستثنائي، المتوسفي، أن جاز التعبير. وقد أسكت به عن هذه النحور من الطرد غير الكيسم رؤياه غالباً إلى الموت مشرلاً واعم. عبد الدلالة هي أنه في إطار القمع الروحي والبيدي الذي تخرسه تورات الأعلية (تسطيحات الإسلام السياسي في مصر) ضد القاعدة القديمة للأغلبية ذات عوص، هناك خاص حاصر توجهه هذه التعرية إلى الاتكيات خصوصاً. هذا القمع الخاص هو ما يميز مصر عن غيرها. القبطي حين يعرض عليه التحول إلى المهدي، وهو رجل صانع شياهي، وليس صديقا في المسيحية، ولكن محاولة القلاع من يده أو قتالاً يده منه كان اقتلاعاً لنفسه من نفسه. كان قتلا، فبات قبل أن يمسا هذا السر السام في لاهيه. مات على أبواب الجامع، مسيحياً. انقضت رؤيته الصمعة طول الوت، ترسم عليه علامة الصليب. وهو لم لا يحدث حرج الرواية. ولكن ابداع الكاتبت كان كاماً في تصوير رؤياه هذه البية الدلالية، وهو يجن التجربة حلقاً. لقد وجد للمعلم عوض الله الطعام والأوى، ولكن جسده يرل يربأ يربأ يوم. والاعمال تغزو أجساد أطفاله لحظة بعد أخرى. كما تقصر من المكس. غير أن هذا «المكس» لا يستجيب بل يضطرم به داخله من صراع الروح والجسد. وهكذا تحول الروائي المعلم عوض الله لأن يكون هو المسيح المصري الجديد. هذه التعرية أدنى في طريق الآلام، وهذا المكان هو الجبلقة، وليس اعتناق الإسلام من أجل اللغة الأ الصليب. عبد الحكيم قاسم الذي يترأى لنا أحياناً كأنه رسام بسيط الألوان، لا بعد أية مشابهاة بين طريق الآلام القديمة وطريق الآلام الجديدة، هي في الجامع على الحائرين تترك بعوص الله تصعب وتضيق كنهية ذهاب إلى العرس إنها تعصر كاتليها القديمة وأصلبه، أصله، كنهه علينا وعل أولاده. ولكن عوض الله يكاد يسمع هذه الكليات عيباً، وكان التواصل بين الجلاذين والجامع قد وصل ذروة القمع، فأصحت الجماهير ذاتها حراً لا يقصص على أدوات القهر. الجماهير تنهال لأن هذا الرجل، لا أشهر لاهه، فهو يتقل من الباطل إلى الحق في ذلك هي جماهير

الإسلام. ولكن التراطز بين وبين الأكره في معرفة الرجل هذا الحق يجعلها من جماهير الأخوان المسلمين، والتطابق الرومي بين الإسلام والإخوان المسلمين هو مصدر الحنفد لأية الصريحة ولا أكره في الدين، القمع أدنى إلى الإسلام حرج المسلمين، وننت هي رؤيه عبد الحكيم قاسم التي لا يمتنى القول إلى بقي الآخر وهو عبد الإسلام ذاته. وإذا كان المعلم عوض الله قد عرف الطرد والظفر قبل أن يعرف الأخوان المسلمين، فقد عوص المسيح في شخصه للمرة الأولى حين تعرضت مسيحيتة لقمع الأخوان المسلمين. وهو لم يكتف المسيح ثلاث مرات كالفيس بطرس حتى صباح الفيلك، ألا أنه يتغير بطرس انرضى أن يعلب عكس سيده، سائله إلى أعلى ورأسه إلى أسفل قتلاً بصوت لم نسمعه: وحشاً إلى أن أصلب كسبيته. وكان المسيح قد صلب عده من الخطية الأصلية التي انتهت بخروج دم من العروس. وكان بطرس قد صلب عده من الخطية السوطية التي انتهت بالسروسان إلى اعتناق المسيحية على يدي الأسير قسطنطين. أما المعلم عوض الله فقد استشهد أجدانه بأبيدي الرومان مرتين: الأولى على يد وقتل بائوس السوطي، والثانية على يد روما انتهت بخروج دم من العروس. وكان بطرس قد صلب عده من مصر في جميع المرات، لذلك حرجوا على مسيحيه روما دفاعاً عن دينهم الوطني، أي عن كسبتهم القبطية اللائوكسية. أي أسيم قاتلوا الفزان حتى حين ارتدى هؤلاء ثياب المسيحية، فقالوا لهم: مسيحيتنا المصرية ترفض الانصواء تحت لوامك سواء كنتم مشركين أو كاثوليك. وحين أنسل الإسلام، الدين المختلف، قنبته الغدالية، وبقيت مع ذلك الكنيسة والأباط الذين لم يتحولوا إلى أقلية الجرد أن الكثيرين منهم اعتنقوا الإسلام، بقوا أمشاطاً مصريين، من بجبال قهرهم، (ومن يراهم أقلية يهارس القمع) شرع عقبتهم الوطنية أن يظهر وطه ونازيغ ولا يتردد في صلب دينه هذه الدلالات التي يقول بها راوي مصري مسلم كعبد الحكيم قاسم في رس إلىسة التي جمعت على سحر له بين الإسلام والشط ولا حاده، لم يصعب على في صورة دفاعية، وإنما أفرج عن المكوث في الصمم. جهازي. بلاهة من حلال روبة أصبحت في تكوينها الدرامي هذه التعرية بصمتها الشديدة التركيب وبمائها هي المسافة المستقيمة القصيرة المتددة طوان المص

يحرص الروائي على تجديد والكاد، منذ الصفحة الأولى، قبل بداية التعرية. والمؤلف يقدم لنا على العور ثلاث شخصيات، أحدها له وهي اعدي، المؤلف: في المجلس القروي الذي يبر في السياق كشخصية ملتبسة، ولكن مؤثرة في ترتيب الحوادث والدلالات. والشخص سيد المصري، صانع القصر الذي تقرأ في بيته دلائل الخبرات وبسرة الأبايبري. ثم عبد البرير أبو اح علي اعدي الذي يتابع ما يحدث وما يقال، خاصة من عده، لأنه يعمل إلى التفكير في كل ما يراه والتأمل في ما يسمع.

على الخندي هو الراوي الداخلي. وسما متفرقه عن علة جيازه هو صورتها في ذهن هذا المؤلف. وسلاطن أن كلمة «العص» تزودت ثلاث مرات في سطر واحد فقط، ووكالات القمص العف بالبلد ليل عرف يرون في (القرى؟) المعالورة، عصب لا تستطيع حتى الحكومة كحه، وهو يشير إلى صلاطين القمص، أحدهما يعلن عن انقسام البلد بين أسرى المشرقي التي فازت بمنصب العمدة، وأسرة البيوي التي لم تفر. والمصدر الثاني لا يسمي، ولكننا نعرفه من الحادثة التي حاجم هاجم الباس دشونة شك التسليفه - عرن خلال الحكومة - حين نقصت الأقره في الأصواق، عمن بعد أحد بعدها يذكر أين كان يقع هذا الحرن

علة الجلاذين، فوق أها غربة ومدهشة، مظانها ونظامها وأتانتها الآ أنها تربة الحد، تعصم الكاتبت يعصي ما إلى مستويين للغة، أولها المستوى الخارجي، والثاني هو القيمة المعيارية - القفر وصراع السلطة بين هـ

أعطر  
شهادة روائية  
كتاب  
مصري  
مسلم  
تحول لنا  
إن أكثر حالات الاقتلاع  
التي يتعرض لها الأباط  
ليست أكثر  
من قمع خارجي  
لتجسد



عائلتين من طبقة واحدة. والراوي صاحب موقف في أسلوب الوصف، لأنه يسقطه صديق المعلم الحالي. يقول الراوي الأصلي أن علي اغتدى «حس الصلاة بعدة البلد، أي عصفه» صدقته لا تفتي احتجازاً بربطاً من الصلحة، ولكنها ليست صدقة هذا المعلم بالذات، وإنما هي العلاقة بالسلطة التي يعمل في البداية موقفاً لديها. ولذلك فهو حين يقول عن أسرة البويهي لئلا يهاجمه هذا المعلم وشراً ويحب يقول عن أسرة المعلم الأصلية إنها تتكون من خمس وعشرين ألفاً من أصل أربعين ألفاً هم جملة سكان البلد، مما نقرأ هذا التقييم للأمرين من وجهة نظر مولاهد الموقف لرئيس البلد. ولكن التذكير على «العصف» كسطر سلوكي ساند في البلد، يستلزم من مكانة هذا الموقف الاحتجاجية، أنه لا يقل والتشبه أو «الموجة»، فلم يتكلم مع أولاد، وإنما استخدم كلمة العنف الأقرب إلى مستواه التعليمي والاجتماعي معاً حيث التحية العريقة الأصول لدى هذا البرجوازي الصغير من أي «حلل» أو ما يسمى أخيراً بالمفوض.

يجب ألا ننسى أن عبد العزيز صاحب الموقف المثالية والأفان الصالحة قد سمع هذا الوصف والتقييم من المعلم لفترة عدة أجيال أكثر من مرة في طوئونه وصفاً وبواكير شبابه، وإن المعلم يمسد الأحداث بطريقة يكاد الصانع يراها. أي أنها مختصرة في الذاكرة تستدعي ذاتها كأنها لم تعثر. مما يرجع أو يؤكد أن علي اغتدى متروك في رسم صورة ينتمي إليها. إنه يستشعر، بعد التذكير مباشرة على العنف في القرية، ويقول أن شعبة الإخوان المسلمين عبرت الأحوال، فالصورة التي رسمها في وصفاً تنسب صفة إلى «الفاشي» أو أن الإخوان ألبسوا الشياطين ملابس الحزلة، وانقلب الضحك القديم إلى هتاف «والله أكبر والله الحمد» طاهر الكلمات، ورسى سطح الوحي أيضاً هو أن الإخوان المسلمين أنفقوا البلد من المصالح والباطن، ربا الرأب في اللاوي. هو أن مصداق العنف قد رابت وأحداً من شأنه تنظيم العنف بعسكره الشاب والحولة وتوحيد الحياض ماهاض الجماعي والله أكبر لله الحمد. ولا يأخذ معنى أن يقصر على إعطى إلى أهل الطريق بدلاً من الشعية، وأهل الطريق فيهم الانكسار والآراء إلى مره السكون؟ هذه المثل السكونية المصنوعة مع وصف الأعداء المسلمين، هؤلاء الذين لا يجر الانشأ إليهم واحداً منهم، لأنه في اللاوي يمتن العنف، وفي الوحي متين مترب إلى السلطة.

كانه العزيز الراوي الداخلي هو الجسر غير المرئي بين الوحي واللاوي، فإنه التفتيق الدائم للكونس اليوناني القديم. هو «ابن الآله» ولكنه الآخر. لذلك يشعر بعد توصيف المعلم وتقييمه بأن الأشياء تعقد حراشها، تبرد، غوت، نصير تريباً، أنه «ابن الآله» ولكنه الأورب في الشيخ سيد المعلم، صورة الشيخ تريبس في عريته من جملة مواقفه وتعليقاته، ولكن الرسم الذي يقوده بعد العزير هو نقطة البدء، رجل سكوت، إذ تكلم حسي، كذبة تسكن الخشاي. أما الرجل معه فهو أول الله قسم الأفعال، وخلق البعيد أن ينجار ألقها جلية، حتى يكون سلام لا يورق القلوب الغراء. إن أي توصيف ليس شخصياً لموصوع الوصف فقط، بل هو شخصي لصاحب الوصف أيضاً. ليرس حين هذه اللحظة هو أي وقت وكل وقت، ولكنه زمان علة الحياض، ودمائنا، وفي طوايف العام تبدأ التعرية زمايا الخاص: «كانت سافة عصفية حين بدأ المعلم عوض الله وزوجته وقتلوا رحلة والخروج» التسم خارج البيت يمنع أحساساً مسكراً يشبه اليد سارياً في العروق هذا أول تشبيه قبلي. الشبذ في مصر يتره الجميع من شرائع الطبقة الوسطى، ولكنه محروسة قبيلة بسبب «مدولة قدسه»، التي تحوّل إليها، باليد، بالسر الأفي إلى دم المسح. ورسا هذا السبب يحضر بعض الأقباط من غلبت الفئات والشرائع الاجتماعية اليد في حياتهم العادية عن عزه من المخور يختلف فقط بوع اليد يختلف الشريعة الاجتماعية.

يرتك المعلم عوض الله بعض الأوبى الساحبة وراءه لتأخر من الأجيال وحده علة عصفية حين يحصل الفقر بأحدهم درجة القدرة على الدهم. أي أنه قدوته بما عاين أنه يمكن الاستفادة عنه من حاجيات اليد لا يثير الشبهة، والأمر تبتدأ حروفه الأولى في طريق مجهول، أي استمر من الحجاز أو الحواوت. ولكن الكاتب يتم بما يعمل في صدور الأسرة المتحررة، الشرد في الأفاق العصف، و«دروعة» تسمى: ولدت كماً مسيحياً بأعوص الله فيه كسبة وزاد صالح، أنه إحساس الفقر والمعاملة. كان لا بد من الرحيل، فليكن إلى مكان، ويعرفون فيه بالأمان. هكذا يصنع الكاتب عن الانشأ المجهول من قبل أن تقع أحداث القهر الكتان (المسيحي) هو الدليل الكامن. وقد كان المعلم عوض الله منذ ثوان فقط يسكن في بيت (مسيحي) أي أن صاحبة الست حيوة مسيحية. وهذه هي المفارقة، فالخروج من هذا البيت لم يمنع «المعتري»، من تفساد مكان مسيحي آخر، وسيفر لاحقاً أن الروعة هي أبتة شمس، وأن عوض الله قد حذف «الله» وهو يتدور إلى الكسبة هذه هذه أسرة قسطة تقليدية يتوقف حدود وعيها المسيحي على أبواب الطوفوس، وأبسا الأفكار حين يجب عوض الله هو عسر روسته «يسرع المسح» أما تاندر يرسم علامة الضليب، أما هو الذي بدأ يتغير بأبصار يتحول به من طعم التبدل إلى مذاق الدعم المالح عانه يشغف بقايا الصلاة الربانية «أساقا القدي» في السموات التي يختار منها الكاتب «ولا تمنعنا في تحريم» ونجنا من الشريرة، وهي المنفعة التي تنتهي بالدخول في كبرى التجارب والوجهة المتصل للشر الأكر.

وكان المعلم عوض الله في غاية الوضوح إنه يترك المدينة بعد أن ضاق الرزق، سبياً ورواه الذي قد يعثر عليه في الريف. بنة الكاتب في ذلك هي أحد وجوه الصراع بين الداخل والخارج، بين الذات والعالم، بين اللاوي القروي والوحي الجمعي. لذلك ينسقط للمزيد من إطار مرجعي عده هو المستوى الثقافي أو التعليمي للأفراد في برابته كإدابة والثالثة حين يتعلق الأمر بالتوصيف الخارجي، ولكنه بعيد سبباً هذه المفردات حين ترتبط بالشهوات الداخلية الكيوية. وهو يربط بين المبشرين في توجيه الخطاب الروائي إلى البيئة العقيلة المراد الاحتكاك بـ «الاب» إطار مرجعي من ثلاث دوائر تحدد سلفاً حركة الشخصيات والمواقف.

في لحظة التقاطع بين الخطوة الثانية للمعلم عوض الله، والتي وصل فيها بين القرى إلى علة الحياض، يلتقي علي اغتدى في أثناء عزمه البويهي المتعادي بعد صلاة العصر، المعلم عوض الله وأسرته الصغيرة ما اقرب منها عرف من الوجوه ناسي من القطر، ولكنه قد وشم الضليب على المعاصم، لم يفرهم السلام، إنما حياهم قاتلاً: تباركهم سعيدة. هذه لغة الدائرة الأولى في الأطار المرجعي الثالث الدلالة، ويزداد استدلالاً على الواقع الروائي، فطبيب المزيد من الوصف الداخلي. يتم اللقاء الأول مع علة الحياض من خلال علي اغتدى الذي سق أن تعرقاً عليه وعطشها من خلال حديثه المستمر عنها في زيارته للأهل بالثنية. لا يجر المؤلف أية شخصية أخرى واضحة ومستقلة لتتشرب هذا اللقاء الأول بين المعلم عوض الله وعلة الحياض قرية «العصف». لا يجر شأناً في شباب الأحوال، ولا يجر الشيخ سيد الحصري، فهو يعتمد اختيار الشخصية للنتيجة التي تحسب العنف وتظهر السلطان، ذلك الموقف المترب أيضاً، على نحو تمتد أثناء الاختلاف مع اقتراب المعلم عوض الله. هو الموقف الذي يحزن دون قتال من «أجود» الدولة «رد» «بغلي» عرف، يورب الربوي ششاعة إلى عرف دنابة هذه الأسرة من وجوده، أعصانه، ثم تأكل له الظر من وشم الضليب في المعاصم. وإذا كان الوشم يوسع الأذكار بالآلات، فإن هذا الاختلاف قد يعمل تاريخاً سلفاً حين فرض الحاكم سائر الحياة على الأقباط هذا «لرشد» بعد بعض تاريخاً معرقة في مرحلة ذاتها

**يعرفون دونه**  
**التمس**  
**من النظر**  
**وإحويهم**  
**وتنه فسم**  
**الأفام**  
**وحظي باليد**  
**أن يختار**  
**ألقها حلية**



١٤٠٠ هـ (١٩٨١ م) - نشر في (الرياض)



ما انتع  
ان نصل  
الى المرحلة  
مناحين  
بعد ان تكون  
الاشياء  
قد

فمننت  
مشاهدت

وحده يرى موت المعلم عوض الله

على اقتدي العمل لا يرى شيئاً، ولكنه مصطرط النفس ويسمعه لأذن بشر في اضطرابه ان الصادق الثالث للعنف «اعلم ان البلد تأتي اليه حرد صاحب وعنف لا حدود له» في بعد حردان معدونة وانقر نصديري الحيدرين للعنف، واب هناك هؤلاء أيضاً: «وجهة نظر السؤل من يرى شبيهه كانه يبعد «مناحري» بدأت عوارات الشعور بالاثم يبرو من احشائه السؤل «ماذا رد عبد العزيز» وأجراً جداً ينادي به صويحي لا خشية عليه «تري، ان اسمع عليه» ينعكس الحواب في مرآة الشيخ سيد المحصري وهذا الصح يعني الحكمة عن القراءه، وهذا العنف فيه عطه الأكراده، قال علي اغندي، يائساً.

في بكره الرجل، احذر الاسلام طواعية

تخرج صوت الشيخ سيد المحصري وهو يقول:

● نعم في هذه الرافض أجد الأكراده، وأجد في الناس ناساً ضعافاً يفعون في العذاب.

ثم حل الصمت، وأطرق الاحوان ناكسين ومكبر الصوت فوق رؤوسهم، وكان الأمر أكثر ما يمتثل علي اغندي، وكان عليه ان يقول شيئاً.

في الرجل يا شيخ سيد لم يكره على فاحشة.. لقد عرف طريفه الى الله

وصمت الشيخ سيد متعباً ثم قال متربداً:

● طريفه.. لا ادري ان كان طريفه.

فهر علي اغندي

لا تدري.. يا شيخ سيد؟

أجاب الشيخ سيد حليماً مرة اخرى:

● نعم لا ادري، انما أجد سيد المدل الصلاح في رب يعرفه ويرضيه به، محروم يعرفه ويرضيه ويكه

رئساً على علي اغندي، قال لها:

● فتصدق الأرب يا شيخ سيد؟

وبد الشيخ سيد المحصري غير موزق ولا مزعج:

● لا اله الا الله الحق

وردد التوحيد كله الأخوان رعل ومعههم حجرة مؤلة، والبع علي اغندي: - ادن؟

هو الشيخ سيد المحصري رأسه بأفلة وأجاب حجلاً كظفل

انتهاداً لوعي حد صديق، وكان الحوازل القفل يدور بين عد الغريز وعنه الله بصائرنا يا اخوان، فقد تشابهت الاشياء

وكان على الجميع ان يضطربوا، يعمل كل واحد حظه من كابة الساء، وسين آيب علي اغندي الى عرفة تومه لم يعضل له جمن ودرست برودة الخوف في عقلمه، وفي هذا الوقت لما فتحت فافطة فوق جسد

العبد العازي الذي كان يشعر في فاع اليأس براحة الموت

حوار عبد العزيز السابق مع الأخ الشاب يعادل حوار الشيخ المحصري مع العلم علي اغندي، وفي معادلة التناظر التي تجلج مع الشيخ المس

انتهاداً لوعي حد صديق، وكان الحوازل القفل يدور بين عد الغريز وعنه ولكن الكاتب اصعب عبد العزيز، لان الوقت كان قد فات من حقه، ولان

مواجهة نعم كانت تقضي البديل الذي رتب صاعته بيه، فانشج سد هو ومعلمه عد تعزيز الضمان، أي انه على حوا هو «الاصل»، عدا

كان الاصر عد «مدرسه» ومعلمه يرض برك الأخ شاب في حواره، عدا حائل، وان الاصر الذي عدله، عدا على مواجهه العلم لأكثر حيرة

حوازل كالمص تحت عد صفة تصافح الأخيرة بين وجهي الصديق مستقيم من فحوش ال الموت ايها اصبر بن الوحي «الرف والوحي

لكنك في المواجهة فحوش (الموت) لرحلة الموت لآخر الموت الغريزي الذي يعتلي موت الروح، كي يراه عبد العزيز وسيد محصري

الظواهر ونقت الجلد وهو يتحد بعداً فريقتاً مباحاً، ويعود الرادي الاصل ليضع أربع عبارات، تقول ان والمعلم عوض الله لا ينام الليل، يتابه شيء كالأعلاء ويجم عليه الكاويس والأحلام المرعبة، ينتع عيبه مما يشبه الموت ثم يعود بمعضله، «انه يرداد هرا ل كل يوم، ويرداد وجهه استغافاً وتنع مفتلاً عيبه الكاويس في العلم، والموت في التوق، اذا هرب من الكاويس يوايه الموت، لذلك يعض عيبه ويرتني لكاويس يصبح الموت هو الواقع الذي يرض ان ييق عليه الموت ينظر عرو ح العيس ويبس كان الموق في فد البيت الخديد والصعاء، ان نعتش المعلم عوض الله، وان يتردد فواه التي حاروت من الخوق، فانه على القيص يرداد هراه، متهنيا للموت

أما فلة زوجته فهي تترك المعنى وتضوي كمداه وهو يترك اسماها ويهيك قلبه ويتذكر الأيام منذ أن راعها جالسة أمام دار والدها شمس الكنيسة، والغيرة الثالثة تقول على لسان الرادي، ولكن يقبل عوض الله «ما هم إلا ن شيء» غريب لم يمس له أبداً حساباً، ويتذكر وجه أبيه على عرائش الموت ويس (الصرح للكاويس): «يا يسوع المسيح يا س الله..» حلساه أو لعله يكرر كلمات المسيح نفسه «ان شئت ان تعبر عي هذه الكاوس»

المعلم عوض الله اذن طوال الفترة التي اسمها «الوجه الأول» للطريق المستقيم من الفحوش الى الآن، كان يصوت في وجهه الثاني، موكب والاتلاخ، يعضي في الطريق الى المحكمة الشرعية، الجموع الخاشعة على الحائرين، كان علي اغندي أول من أطلق «المهدي» على المعلم عوض الله عبد العزيز يرى المعلم مرعباً، ولكن الأخ طلعت يرى الايمان أمام وجهه، عبد العزيز لا يتردد وأخفاً: إن هذا امر عيبه، عبد العزيز «يقصر قلبه» رأى الروعة والظلمين، عبد العزيز يسأله «جدا، من الشيا

هل ساعدت في هداية هذا الرجل الى الاسلام؟

● كلما شارك في هذا

هل كان الأمر شافاً؟

● اما لم يعضل أنا جف من حل الرجل بلدنا وحتى هذا الصبح

عد مثير

● سقيم بالأسفة مؤثراً ديباً كبيراً في البلد وسدعو اليه الأخ سعيد وكل الشعب المحاوره ل

هذا عظيم

● نعم يا اخني، الاسلام يتقدم، وذلك بعض فتية أمروا بسواهم وردناهم هدى

أه، اما المرفوق الحوازل فلا يتقدم بعضهم شيء

ما هذا؟ أنهم شئاً

فص عبد العزيز علي يد علي اغندي، وهو مقص القلب بشعر صبر النفس يصافق المعلم الذي أصبح رافع العبير عبد العزيز يشعر بالاحسان، يقول في صم «هنا ديب ان يوقفه ويصح في داخله وإن عز أن تدخل وأن أوقف هذا بنصي، ثم يعضر ويبس ويحدث ويحدث عاير: «ما انتع ان يصل الى المعرفة متأخري، بعد ان تكون الأشياء، مد صددت وشفت، ما أشبع هذا وما أمر بدمي» ويخفي عبد العزيز تماً من الصر، لا يظهر بعد ذلك أدأ إنه الاصر ساً من الخميم، وابن اع علي اغندي الذي يرى من الآن فصاعداً انه أسلم المعلم عوض الله الى الموت، كلاماً ليس من الاحوان، ولكن الأكر، التوقف، قام بعملية التسليم، والاصر يدم لأنه لم يستطع ان يعمل شيئاً في الوقت المناسب الاصر لا يشعر به سوى القليلين، انه حاضر على نحو ما داخل الألفة، ولكنه حرج الكثرة الساذقة خارج الوحي الرف والدين يعمدون واتجاه وصحابه على السواء وهو وحده الذي يرى الوجه السمل للطريق،





### اعتدال عثمان

تراجعا زعفران -  
نصوص  
ادوار الحكايات

دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٨٦

■ كليا صدر ادوار الحكايات عمل جديد لشعر ال  
ألمس بوقف ريشا تنهني القرامة إن العالم الذي  
بقدمه في رواياته وقصصه عالم زاخر غامر خلتج  
مفجر للاستلاسة ومثير لبصا للقلق والحيرة. إنه  
ذلك النوع من القلق والحيرة الباحث على النشاط  
الذهني. إن القارئ يجد نفسه مدفوعا الى طرح  
سؤال عما في القرامة وما في مفاهيمه للكاتب، ويصبح أشد ما يكون  
تريضا من اجل النشاط التحولات الدقيقة والفرق الريبة بين حالة وأخرى  
من حالات الكتابة وطرق التفتية في النص.  
لكن لماذا تفتقر بعض النصوص قلقا واسئلة من هذا النوع دون  
نصوص غيرها؟

قد نجد اجابة في هذا السؤال في مناقشة مفهوم الكتابة لدى كاتب كبير  
مثل ادوار الحكايات  
إن النظرة الأولى تتلنا على ان النص لم يعد تعكسا مباشرا للواقع،  
يلدج صورة كتابية خفية ما، على نحو ما تسجل عدسة الكاتب،  
منظرا بعينه كـ نص ليس ساه لقويا يكشف بحسب عن بني فكره  
واليدولوجية في الواقع. صحيح انه كذلك في بعض حدسه لكنه ينصص  
بالاصالة في ذلك حوت مدح صفة العتبة في تشكيلها

وقد تقرب لبعده لادب في نصه من غلاب في حزن ديبوس  
السيمفونية أو لغز سيمفونية حديث عن عسل اب. وقد حسب الادب  
في كل من هذه الأصون [لحلم الكاتب] على نحو ما يعمل للطلب  
الوسيطي، بل سيمفونية صوبه متعدد. بون في - وجد -  
يحكمها التجانس المازوني. وقد بعد الكاتب في استعارة حصصه من  
حصص القر التشكيلي، فيجد صياغة مطبات الواقع، ويصني عيب  
من الخيال اليدج ما يغير من أبعاد نسبه الحقيقية، فيقدم عناصر منها،  
ويؤخر عناصر غيرها، ويبرز عن طريق الاضادة أو الصياغة اللغوية، أجزاء  
على حين تتوارى أجزاء أخرى في درجات الظل، بما يحقق منطقا كتابيا أو  
تشكليا خاصا لا يتطابق بالضرورة مع منطق الواقع، وأما تشكل الكتابة  
في هذه الحالة بناء يترازم مع الواقع توازيا ديباسيكا. أعني هذا وجود حركة  
تفاعل مستمر بين الواقع والنص إذ ينتار الكاتب بالواقع لكنه لا يقدمه كيا  
هو وأما يطبع الى اعتادة تشكيله وبناؤه من اجل طموح اعظم يشمل في

زاهر كفور

التأثير في هذا الواقع عمو  
وإذا انصفا على أن الكتابة لم تعد صا لنويا يحيل إلى الواقع كيا هو فهي  
بالأحرى لا تحيل إلى عالم معلق الدلالة مرجحه الأول والأخير ما يدور في  
ذهن المؤلف. وإذا لم تكن الكتابة هذا ولا ذلك فياذا تكون إذن؟

سوف أقترح مدخلا آخر يتناول مع النص بوصفه صا مفتوحا على  
دلالات متعددة، داتية التحول، حاملة الماحلات عبر المتوقعة كالحياة  
نفسها وواقعي إلى اختيار هذا المدخل حقيقة بسيطة جدا تركبها، في  
حقيقة الأمر، إن القرامة التي أفتدعها الآن لا شك تختلف عن قراءات  
أخرى. ونص كهذا يحمل أكثر من قرامة كما يحمل عددا من الاضادات  
والتضيق، أن صا كهذا لا تستنفد هذه القراءات كلها، لا بد أن يكون

محققا للمرتب فنية عالية وإثراء أدبي بالغ  
أنا إذ أن عمل مركب تقاطع مكوناته وتشابك بصوره تخرج عن  
مألوف الكتابة البسيطة السهلة. ومن ثم فإن مثل هذا العمل يفرص طريقة  
في التلقي تختلف بدورها عن طريق التلقي المعتاد على نحو ما ذكرت منذ  
قبل، أنا نجد نفسك مشاركا في العملية الإبداعية ذاتها حين تتوقف  
للتسامل عن كيفية الربط بين الشفرات الدلالية وإحاطة في النص من  
جانب والواقع الذي يتناوله العمل من جانب آخر، أو أنك تساهل عن  
الفرق بين ما تعرف عن اسكندرية العشريينات والثلاثينات والأربعينات  
ولوائيل الحسنيين والاسكندرية النصية التي تشكلها مع الكاتب من  
جديد، فتجد في الأخيرة شيئا من والمدية الزخامية البيضاء الزرقاء، التي  
عربها، ونسب من التاريخ المكتوب منه، وغير المكتوب، كذلك يجد فيها  
نص وقد نكس وشطج الخيال وصنعة الفن ونسيج عبارة يمكن ذلك  
لاكتشاف لذهن حين تعثر على لؤلؤة الفن الريمع

و قد توفقت لتسامل من الكيفية فالت متنبس بالمشاركة في العملية  
لأنه عية، وب دمت مشاركا في إنتاج النص فلا بد من أن تساهل معي عيا  
دا إلى منظور الكتابة قد تغير لدى المؤلف نفسه على نحو انقضى تغير موقع  
عربي من مسس سلمي إلى مشارك إيجابي

و قد دمت ... قد يذرت بطرح السؤال هلاقم إعابة عليه  
لقد بدا لي أن منظور الكاتب يشمل فيها يشبه الشعور الزجاجي متعدد  
الاضلاع حين يستطعم حرم ضوء الواقع وفي في صورته لتأهيد  
ليضاء. وحين تنفذ الأشعة الضوئية من المنظور ذاتها تتحلل إلى مكوناتها  
الأصلية كي تنفذ من الجهة الأخرى في اتجاهات عدة بتلقاها عقل القارئ.  
ووجدانه، فيرى القارئ من خلال الصور الباعد اللون الغنيث القرحة  
مشقة في الكتابة. وسقيقة الأمر أن هذه الصورة البصرية تشمل على  
المحولات القرية والشعورية والإيدولوجية الخاصة في العمل  
أما إذا عظرت خبطة أخرى أكثر تحديدا عالمي أقول، إن المنظور الذي

# بيت الحلم



بعده الكاتب في النفس يشتمل على شيئين، أولاً «يرى» ندياً من يتكلم؟ وسوف استعين بمثال توصيحي لسطور الكاتب ورد في افتتاحه قصة والسحاب الأبيض صاحب» يقول الكاتب.

«عدت إلى شارع وأغضب بنات» كنت أظن في أول عربة الكارو الطويلة، قديمي متجشبان بالغضب، خلف الحماطين القويين بينما قاتم التعريشة الطويلة، أرى الديول المغموسة مليئة بالشمع الأشقر. أسمع الحبيصة الضخوب بجهد.

الرائي هنا هو الطفل الذي ينف في أول عربة الكارو ويقدم صورة بهرية وسمعية للأشياء التي يتعرف عليها ويصفا ويضعها من خلال مفردات علله. لكن عبارة مثل أسمع الحبيصة الضخوب المكتوبة بجهد ليست بالقطع ضمن قاموس الطفل. أنها بالأحرى كلمات الراوي الناضج في زمن الكتابة.

هناك إذن مسافة بين الراي والتكلم، كما أن القاري، لا يمكن أن يغل التحولات التي حدثت لهذا الطفل، الكاتب الآن، والتي جعلته يمتاز من قاموسه اللغوي كلمة وفصوب، مثلاً، ولا يلجأ إلى الكلمة المسهلة المباشرة، كأن يقول: حبيصة غاصية، فضلاً عن أن هذه الحبيصة مكتومة بجهد، وليست سهيلاً عالياً على من هو ما قد يتبادر إلى ذهن مؤلف آخر.

هذه التحولات التي حدثت للطفل لا تتناول إلا مع التحولات التي حرت في النص للمعاني المباشرة والصعب للثالثة المعاصرة في التصير. وقد نجحت هذه التحولات في عروق دقيقة بين كلمة وأخرى، نمو كدراجات التور والظلل الشفيف والظل الغتم. أما المسافة بين هذه التحولات، والفروق بين تلك الدرجات في الأصاغة فتمثل الخبر المتروك للقاري، كي يقطع عقله ويخاطمه من أجل الوصول إلى دلالة النص والطرق الرميحة المستخدمة في الكتابة.

وقد يعتمد الكاتب إلى طريقة أخرى في تقديم المسطور، هي قصة الموت على البحر، وفي مفتح القصة أيضاً نقراً:

«أرى الوليد، صمير الجسم، ساقه رفيعتان في الشورت الأبيض الواسع، ولحمه مفتوح. حياته كأنها فيها نظرة متأنسة، صكوة كتدبا عن سنه، وهو ينف في أول الصباح على حافة البحر المورش عند المندوة،

الكاتب هنا لا يدعي أي موقع سلطوي مهين يرمض على القاري، رؤية فوقية، أنه على العكس من ذلك تماماً يتوجه بقدره القاري، ويطالبنا نحن القراء، بأن نرى معه الولد الصمير في الشورت الأبيض الواسع الذي هو معه الراوي في مرحلة لاحقة. وكأن الراوي يهونه، عن طريق هذه الحيلة الفنية، إلى الدحلول إلى عالم الولد الصغير واكتشاف انهماكت مسارات الضوء ومكوناته، تلك المكونات التي غدت إلى اعتياد وإلى الكاتب في آن واحد.

وهكذا يفتني تحول منظور الكتابة عند انوار الخراف تحولاً مائلاً في تلقى العمل الأدبي يتلخص في ضرورة اشتراك القاري، في الشق المكمل للعملية الإبداعية متملاً في الاستقبال الإيجابي للنص والتفاعل معه وإذا كان منظور المؤلف قد تغير على نحو مدعها نحن انتماء إلى نوع من الشياطين الذهني فلما نجد أننا نتابع أيضاً، ومن هذا المنطلق ذاته، في معاصرة البحث والاكتشاف حتى النهاية. وقد يتساءل قاري، ما حل تغيرت مفاهيم أخرى في النص كمفهوم الحدث القصصي والزمان والمكان على سبيل المثال؟

الاجابة ليست سهلة أو بسيطة إذ تقتضي بدورها سراً لأحوار بحر الكتابة اللحي على ضوء نجوم تومض وتختفي هنا وهناك في صفوف العمل السهم

ولكننا على الرغم من ذلك نسترشد بالوضوح الكاشف كي نرصد طريقة تقديم الكاتب للحدث. يجد القاري، في نص «السحاب الأبيض الجاهج» أحداثاً واقعية، تستعير مفردات الواقع وتفاعله وشرحه. وتكون هذه الأحداث في موقع يعينه هو غيب الغيب وشارع وأغضب بنات بالتحديد. أنا نجد هناك عربة الكارو ووابور الطحين وابتاعت الفجل وبيت الراوي والأم والأب والجارية الست وعبية والصبي حسنة. وتصح هذه الصبية محورا للحدث الرئيسي في القصة حين تتعرض لطردة البوليس فتجأ إلى الاختفاء في بيت الراوي. لكن الحدث لا يتسبب وفقاً لترتيب منطقي بسيط إذ يعتمد الكاتب إلى كسر السرد التلصبي للحدث مستخدماً العبارة التالية

«وكانت أصرفت لقي تركت غيب الغيب وشارع وأغضب من زمن بعيد وأتي مع ذلك ما زلت هناك»

إن النص هنا لا يحملي الروائع وإنما يعتمد المؤلف كسر الأتيام بهذا لواقع ذاته ويؤلف كسر الأتيام بالواقع صمية من محاكاة تبه وهي القاري، للتلفي من طبيعة كما يرمي المؤلف من مائة أخرى إلى تركيز الاهتمام على النص والتكيف وليس على التسلسل المنطقي للحدث الواقعي

وهو وسيلة ثانية تؤدي الوظيفة نفسها، في حتم النص. إن الكاتب يريد التصير عن وضعه للفهر الأساتي متملاً في الصبر للشياخ للفتنة مهمة في القصة علله لا يقدم ذلك الرقص صورة مباشرة وإنما يقدمه عن طريق القانناريا في الفقرة التالية

«ويعود أن أحس كانت الحرية قد انتصت من الأرض وانطلقت بحرها الحصاصان الغاضبان بفتوة وهراة الجمرح، وأنا أسمع قرععات المجالات الحشبية. وكانت حسنة مرمية تحت ستايك الحبل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وصيغها مسدندان إلى من الأرض، صليتين وينكب منها حثان صامت لا أريده»

من يرى

ومن يتكلم

في نص يقترب

من معجالات فنية أخرى

كالنوستي

والنصوص التثنيكية الحديثة؟

<

# في صحراء الورق



**الكتب  
يرفض القيم  
التي تستلج أدعية الإنسان  
ويهدمها  
عن طريق الكتابة  
مستخدماً  
الحبال  
والعائتريا**

وتؤتي الصورة السافرة وطبيعة مهمة في الكشف عن جانب من جوانب  
أثوق (لايديولوجي في النص). ان الكاتب الذي يرفض السلم القيمي  
المؤسس على اسناحة اديمه الانسان يدمد هذا السلم ذاته عن طريق  
لكائه مستخدماً الحبال والعائتريا وتكتف الصورة على نحو ملحوظ حين  
تتحدث الدات عن الزاوي القصبة المزهرة الحورن يقول الكاتب :وكتت  
أسوط عليها بديارهم دقت فيها المسابر، سطون الحب بالحرمة تظفر  
معي دم تزود  
ستطيع ان تقول ان ذلك الحدث لا يقدم في وثرها وعفراءه وفقاً لتسامحه  
الزمي. أو وضعه حدثاً معصياً يستند في رس الكاتمة. وبما هو حدث  
مستمر يبدأ في الماضي وكتت أعفوه وتتصل في الحاضر وما رلت هالكه  
وعلى نحو مماثل فإن ذلك الحدث الذي يتم وينتهي في الواقع باسخدام  
القصبة لا يدخل في غياب نهائي، إذ انه يستحضر ويتعلق من جديد في  
الحبال، وقد يشتمل على تقسيمات دينية وقد يكتب لبعاداً حرافية أو  
حيالية لكنه في الحالات كلها يتبعسد عن طريق الكاتمة ويكتب تيموته  
من ديوموتها.

لقد تضمنت اشارتي السافرة الموزجة الى خصائص تقديم الحدث في  
كتاب وثرها وعفراءه اشارة اكثر إيجازاً لظهور الزمان في الكتاب الذي  
تناقشه الآن والحقبة التي لا اريد تكرار ما جاء في دراسة سابقة في عن  
هذا الكتاب نفسه. لكنني اجعل هذا الجانب في الغطاء التالية:

أولاً، يلجأ الكاتب الى نفي انتفاء الزمن عن طريق استمرار الماضي  
في الحاضر ومنح الآن بما ليس له انتهاء وتعال ذلك بعض الموت على الصورة  
حين يقدم الراوي الوليد الذي كان، قصبة أفضل في الحاضر (ولاً) و  
داخراً، ثم يضيء هذا الزمن الى رس أنزل يتصل في حركة السوج وأبعد  
ان الشوق مثل نروع اللوح، يرتقي على الشط حدود الدين:  
ثانياً، يعتمد الكاتب اصيلاً تحويل رضى السادة التي يقوم في إلتقاء أو  
الحاضر الى رس الكاتبة لشخصية على نحو ما تقدمت في النص وذلك بقاب عن  
طوفان الجسد، يتقل الكاتبة الى رس أسر يقول "وإتركت قلماي الى  
أرض ألق لقة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فحدا  
الى قديم الزمان وسالف العصر والأزاه.

وقد لا يكون الانتقال الى عالم الحكاية التسمية بل قد يتصل في عالم آخر  
مدعش لا يقل عن عالم الحبال الشعبي بهاء. في نص "السيف البرونزي  
الآنحصره تتجمل صورة حرافية لأعدهد الجرايبات في مف وباحات الزخام

كورتة وعقد بقداد وقبائها... لتجسد كلها في آن واحد وتوظف في  
الصخر كي تتقاطع مع استرجاع الراوي لأحداث طقوله.  
ثالثاً، يتحول الزمن في قصص أخرى من المجموعة عن طريق الحلم أو  
الكابوس ويتم هذا التحول في نص "باب صغير في باب الكرامت" في  
موضوع من النص. يتصل لوفيا في سقوط وهي الى قاع صغير قرار. وينش  
نابها في صعد وهي أيضاً على سلام لا جائية. وبعد الحيرط والصعد او  
الحلم الكابوسي، في هذين الموضوعين، معادلاً ورمزياً للحدث الفعلي في  
النص. ويتصل هذا الحدث في وشاية زميل في العمل السياسي، وكانت  
الوشاية تزوي بالراوي على نحو ما يظهر في السقوط الرزمي من حلق  
لكل الراوي يستطيع الالاعات الذي يعادل الصعد الى براع الحجة.

ويستعمل الكاتب الحلم أيضاً في موضوعين من نص "غربان سود في  
البوره لكي يحقق هذه المرة نقرة رمية تزوي الى انتقال السرد من مرحلة  
عديدة من حياة الراوي الى مرحلة تأقية. ويشير الكاتب في هذين الموضوعين  
الى الحلم بعبارتين موزعتين في  
"ورقة الحلم الداكنة هي لون العمام  
و الحلم لم يتقل، أسودت شفتاه".

**استعداد عثمان  
ناقد من مصر مبررة بحري  
مجلد: قصود. القلبية صدر لها  
مجموعة قصصية بعنوان: بوس  
الحبر.**

ويتحول زمن السرد بعد الجملة الأولى من رس استرجاعي يدور في  
مرحلة الدراسة الى زمن آخر لقصة حب وحقائق وقعت في مطالع الصبا،  
ثم يتقل السرد مرة أخرى بعد الجملة الثانية الى زمن ثالث قصة حب  
أخرى تحققت هذه المرة

وعلى نحو ما سبق فإن تستطيع ان تتحد صلباً متحولاً للزمن في العمل  
القصصي. ولا يتم التحول الرمي عن طريق القصبة الفعلية وحدها،  
وانتفاها من ماض الى حاضر أو مستقبل وإما يتم التحول عن طريق تقاطع  
أزمنة عدة حبيبة أو حيالية أو أسطورية أو حلمية توظف كلها من أجل ان  
يكتسب الزمن اللطفي نوعاً من الاستمرارية الفنية أو اب استمرارية  
نصية، اذا صح التعبير. وهذه الاستمرارية النصية أو الفنية تتعقل في  
العمل بقدر تحقيقها في استقبال شط وتفاعل بين جانب القاري.  
أما وقد تحققت عن الزمان فاتي، يحكم الداعي، لايد من ان أتوقف  
الآن قليلاً عند الكائن.

وإذا كان الزمن الرمي رما لغوا يدخل الحلم والحبال في تكوينه، على  
حين يشتمل، في الوقت نفسه، على الزمن الفعلي عرراً من خصائصه  
المباشرة، اذ، تتصف على تلك، فإن للكائن القصصي ليس هو المكان  
الواقعي، أو المساحة الجغرافية المحددة، بل انه يشكل، بالإضافة الى  
صعته المبريغية، من علاقات مجردة تصاعد بعد في قالب لغوي. ويصح  
ان نسمي الكائن القصصي الذي يصر في هذا الحجاب من الكائن  
الشعري، يصبح أن اسمه يثبت الحلم بكل ما يثير هذا التعبير من  
بدايات شذنت منها الحقيقي أيضاً والحالي، كما تشابكت لغة السرد  
سري في نسجه سسي الخفي مع لغة المعاد الشعري الخفية تناصر  
السلاعية والاستمرارية والتشبي والمجازة والغنائية. وإذا ما تشابكت هذه  
الناصر كلها فإن للكائن الواحد يظهر كأنه أمكنة عدة تجمع بين تحديد  
الخصيل القصبة هذا الكائن وهي التحديد في آن واحد. وتحدث تلك  
صعداً تتلها هذه الصفات ذاتها عالم الحلم والحبال وعالم الأسطورة أو علما  
هذا الكائن الواحد المتحد معادلاً فنيا لأشكالها الوجود والمعدم أو  
الموت والحياة

لقد ذكرت بصورة عارضة أمكنة مختلفة في معرض تناول منظور الكاتب  
في العمل القصصي ومنهوه الحدث ومنهوه الزمن في هذا الكتاب. وعلى  
حين تبرز مدينة الاسكتفدية من زيد البحر المريد المضيء مكاناً آخر  
لتجسد الرؤى وتحولاتها  
ان انتفاء الحياة والأسأل الدالب عن جدوها، وشقة الخرس في

**فريسيا**  
تأليف حبيب

**المراة العربية  
دعوة الى التغيير  
دراسة في حياة المرأة العربية  
العالمية**

**رياد ال راييس**  
RIAD EL RAYES  
BOOKS  
4 Store Street, London (E.C.4)

## صدر حديثاً

### نساء من الشرق الأوسط

السياسة اسمها امرأة

ناصر الدين الفشاشيبي



١٨٨ صفحة • ١٠ جنيحات

الحب، السياسة، الجاسوسية،  
الاغتيال الخيافة، الوفاء.  
كل هذا عنوانه السياسة اسمها امرأة

يطلب من الناس

إبراهيم العتيبي للترجمة

Riad El-Rayyes Books  
4 SLOANE STREET  
LONDON SW1X 9LA  
TEL: 01 245 1905  
FAX: 01-235 9305  
TELEX 266997 RAYYES G

دروب، وما يلقاه الإنسان فيها من احداثيات متتالية أو ما يلقاه من تحف وسعادة ما تلبث أن تتلاشى كموجات الصوت ودمدنته، هذه الاشواق والصراعات التي لا تنتهي، الا بانتهاء الحياة تواجه ليس بالاستسلام وانما تصعد في بارق

ومر الملاحظ ان مصور «اربابا رعباء» تنهي كلها على مشهد من البحر، باستثناء النص الأول. والبحر مكان جعله على صواب معها لكنه ايضا عرّف متواصل على تنوعات أزليه «نه موسيقى كويتية شبيهة بمرق الزرع أو ابتغاء المطر أو صخب البحر، تكون بمثابة شاهد على استمرار الحياة» فضلا عن ان هذه النهاية البحرية تفتح النص في جاته الدلالي على الانبساط الذي لا يجد زمان النص ذاته ولا مكانه.

ويوظف البحر في النصوص الثلاثة توظيفاً مختلفاً يتوافق في كل مرة مع المنطق الداخلي لتداعيات القصة، ففي ذلك طاف على طويان الجسد المكتسب المكان دلالة رمزية على نحو ما ذكرت منذ قليل تشير إلى لغة الترائف التي ليس لها قرار وما تخرج به النص القصة من مشاعر التفتح والاحاسيس المهمة، فغفراً «وسط العالم للمرة الأولى بلطف المعرفة، وانهمر الطوفان، ووجدت نفسي فلما طافا في الغمر، وليس بين ابراهيم الموت العاتية من طريق، وما رأيت أطرف والحوص».

وفي نص آخر هو «فربان سود في الورود» يصبح المكان هو المطهر الذي تتخلص فيه الذات من أدوار العالم وأول هذه الساحة الرملية المخالفة سوف يخرج بعد ان يمتلئ ويتطهر في البحر الملح

ويظهر البحر في نص آخر هو «الترانس يضاء الجراح» ليصبح ممادلاً لمشاشة الوجود الانساني المهبط دالاً بالقاء «وانظر الى البحر وافتحه الطامش، اعرف انه لا شيء وراءه، أبداً، هذا اعتماد لا نهاية له للدياب المجهول، وكأنني أرى شاطئ الموت نفسه سوف أميره، بلا عودة ولا وصول».

لكن ذلك الوجود الانساني المحس لا يمحض خصوصاً تماماً ليعمل الصام به يتطلع في اللحظة ذاتها إلى اعتراف المقابل من معاداة الوجود، أي أنه يتطلع إلى الحياة، وقد يطعم إلى بلوغ حدودها القصوى عاشقاً في هذه الحياة وخالداً بعد انقضائها، محققاً طموحه فيما يبقى في الارض ولا يأخذ بجاء. فإذا فعل؟ لا بد اذن من ان يتعاقب الموت والحياة في النص الذي هو عالم كامل ووجود وتطوّر. عندئذ يعود البحر فيظهر من جديد ويكون مكاناً خاصاً داخل قلب كالكاتب في نص «الموت على البحيرة» و «عرفت الشمرى بلجاري» فيقول الكاتب في نص «الموت على البحيرة» و «عرفت اني سأحبها في آخر العمر حبا كأنه الموت، وإن قلبي هو ساحة يحرقها للحي، الجباري أبداً بأمواج لا تهدو غداً.

وهكذا يمتزج الخاص بالظن وتتحوّل دلالة المكان الواحد نحواً متغيراً في كل مرة. وهذا التحول المتغير يعبر القارئ، باختلالات متعددة بعد نفسه مطالباً باستكشافها فيخرج بدوره من اعياه الألي المحلولة إلى الكونتي غير المحدود

كنت أريد أن يشتمل هذا العرض السريع على وقفة تثليث عند اللغة، لكنني اكتفي بأن أقول:

عندما يدرك الكاتب أن ما يقرأه الكتابة لا يتناول مع زعم الحياة التي يريد ان يعبر عنها، وعندما يدرك ان القويال للعودة والفكرية المحاضرة تساعد ما يرى الوجود الانساني واللغة، عندما يدرك ذلك فانه يرشح بين الكليات، مثل «دون كيشوته» موحداً بين الحلم والعقل والحيال، عموماً الوصول بين الاشياء والاحاسيس والوقائع والاشخاص بالغة، يشتغل في رحله فرس الكلمة المجموع المنطقية المحكومة مع ذلك بأغنة اللون الشاعر يرشح وفي أعماقه طموح الوصول إلى صحراء الورق وقد تحقّق النص فيه كياناً شامخاً من كلّيات وروزي □

# تجليات ريشدي

## عودة الوجه للقبور

يقول دائماً : قديماً قالوا إن وراء كل كاتب عظيم امرأة، ولأن يقولون إن وراء كل كاتب عظيم مطلا هو الكاتب العظيم نفسه الذي اكتشفوا، أن يتميز بالبراعة . برادة الأطفال . . . ( . . . ) أكان يفكر في نفسه وهو يقول هذه الكلمات ؟

إن سيرة حياة الرجل في جوانبها الصاعدة والخاصة معروفة، وتتجاه العسكري متاح منشور، وكل هذا يوحى بالبعد - كل البعد - عن أية مظنة بالبراعة - ولكن . . . ماذا يمكننا أن نقول في وفاة الكاتب - لحال - وأخيراً - كما يقول أهل بلادنا - «والله وكما يقول أهل علم النفس وصورة ملطقة - للآباء ؟

قدم أحمد هجيت ما عنده، وقدم أنيس منصور ما عنده، كذلك نغفر بين الكلمات وفوق السطور ونحتها، أعلن انتهاء ووقوفه هناك ثم لم يبق شيئاً، ولم يعرف أن كل ما يعنيه أنيس مدحاً أم ذماً، لكنك تستعرف بقيا، أنه المنقذ الجليل الذي وجه إليه، لكن إصراره أنفذه من اليأس، فقدم مسرحياته جميعاً، والأعصر نفسه معناه أنه عرف قولي الأرادة، وقوة الأرادة لا تصنع فنناً، ولكنه كان قادر على الخوض أو قادر على إشاعة الرمز والحال والأحلام . أي أنه كان فنناً شاعراً . هل صدقته؟ انتظر إذن لنقرأ السطرين الأخيرين : «ومن المؤكد أن رشاد ريشدي ليس شاعراً ولكنه شاعري بإخلاص وإصرار ومن والقدار . . .

هل فهمت سري ما فهمت أنا ؟ هذا هو أنيس منصور يتلاعب ويتعامل أو لو نشأ استخدام أسلوبه الفصيح في التشبيه فك هو مثل حلاق ثرثار، يعبر بصيغ فوق الشعر وحوله ولا يفهم شيئاً. هكذا فعل أنيس . أعلن اسمه ولم يبق شيئاً . ولله الشريك في تشويه وجه الثقافة المصرية حين كانا نحن ساعد في السنوات التي سبقت ١٩٦٧ وبهدت لها ثم في حاشية مسدسات من تصفب السبعيات . والعاروفون بأمر المسرح يذكرون جيمس رشدي شديم أسير وسردياته مترجمة ومؤلفة . «الحياء العارضة»

١٩٦٢ - ثم درته اللامعة وحلمك يا شيخ غلام، في ١٩٦٣ رشفة ملاطفة - لا أقوى على كتابها بالنسبة إلى ما كتب محمد سلواري سلواري يؤكد دائماً انتهاءه إلى فكر بعينه وممارسة بعينه . وتعلمه يستمد بعض قيمته من هذا الانتهاء، فكيف يفسر - في ضوء هذا الانتهاء ذاته - ارتضاعه الذي لا ينغمس - وحتى اليوم - برشاد ريشدي؟ يكتب سلواري وإن سنوات السبعيات كانت سنوات الاقتران بين الأستاذ والتلميذ . . . والسبب الذي يقدمه هو «أن كل (هكذا) منا تتفاعل مع أحداث تلك السنوات بطريقة مختلفة . كان السبب هو اختلاف رؤى جيلين : جيل الأبناء وجيل الآباء . . .

لا يا سيدتي، لم يكن الأمر هكذا لسبب بسيط واضح - لم يكن كل الأبناء إلى جانب رشاد ريشدي ولا كان كل الآباء إلى جانبك . السبب الذي لم نستطع أن نذكره هو ووقوف رشدي إلى جانب سياسات السادات التي هي في جوهرها ارتداد عن فكر وممارسة تلكه أنت دائماً انتباهك لها، وهذا تناقض شخصي عليك أن تنظر فيه، ثم يعضف محمد سلواري وكان مرجعي في كل ما كتبته هو استاني الأول الدكتور رشاد ريشدي الذي تعلمت عن يديه من القصة القصيرة، كما تعلمت نظرية الدراما وتشكل مفهوم الأدب والفن . . .

ولست أجري إلى أي حد نستطيع أن نعتبر هذه الشهادة في صالح محمد سلواري وما يكتب؟

\*\*\*

أما سمير سرعان فهو أهم تلاميذ رشاد ريشدي وحواريه، وأكثرهم اتصالاً به، وصديقاً في اثر صموده : طالباً معيداً فميداً للحصول على الدكتوراه، فمدرساً في الجامعة، في كل مراحل حياته يستمد سرعان على

■ بعد ضياعه (١٩٨٣/٢/٢٣) بأكثر من أربعة أعوام، يعود ليطل علينا وجه رشاد ريشدي الفصح : عودة غير مبرورة، وعودة غير أحد! يطل علينا أولاً من هذا الكتاب الذي أصدرته وهيئة الكتاب في ذكره الرابعة ريشديك في كتابته أحمد هجيت، وأنيس منصور، جوسبر سرحانيا وبعد العزيز حودة، ومحمد سلواري، ومحمد فوزي وكنت أرفقه لينة! ثانياً ثلاث صفحاته - ويطل علينا - ثانياً - من كتاب يصوم عدة مسرحيات قصيرة كتبها في أوقات متعبة، ولا يربط بينها رابط، وكلها مستور - أكثر من مرة - من قبل في كتاب بعنوان «الكتاب ومسرحيات أخرى» أصدرته هيئة الكتاب كذلك، لا عجب ولا غربة، فعمل رأس لفينة سمير سرحان أو «بجلبيل» أصدر أيام الرب وأحبههم إلى قلبه . . . !

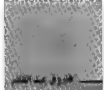
وعمل بموا أكثر - ومن وراء قناع الفن الصادق - يطل علينا ذات الوجه الفصح من مجموعة قصص لطيفة الزينات «الشبحونة وقصص أخرى» وبالتحديد في القصة الأخيرة منها «المشاة على ضوء الشموع»

علنظر أدبي في هذه العودة، ولترابع صفحاتها الماضي القريب (ضاريين صفحا من صفحة ذلك الصديق المفقود . قال : أذكروا غامس موتاكم قلت : فإن لم نجد؟ قال : كفوا عن ذكر مسلوبم قلت : أخرى يك أن تقول هذا للمستعجلين بالماضي وطولهم، من الأركيولوجي لفراسة التاريخ المعاصر، أما أنا فيعني أن أمتداد الماضي الكبري في الحاضر من ناحية وضرورة امتلاك هذا للماضي، من أجل المستقبل، من ناحية أخرى . قلني من المؤيدين - باختصار - أن معارك الماضي يجب أن تخاف المرة بعد المرة حتى لا تتم خسرانها من جديد.

هز الصديق كتبه، وطف شفتيه، وعضى أسفاً غير متعب؟

\*\*\*

وليبدأ هذا الكتاب «الاحتمالي» الذي لم يسس القاتلون عليه أن يجعلوه على المصور الملوثة، صور تخلص الرجل في مراحل ومواقف مختلفة من حياته، أصغتها وأقربها حقيقة تلك التي يكتسب فيها بالسادات وسيدته الأولى . ويبدأ الاحتفال - حسب التقاليد لا حسب الإيجدية - بكلمة للعائلة، يكتبها ابن حقيقته. يكتب أحمد هجيت : «وكان رشاد ريشدي



الرجل في عهد النضال

علاقات رشدي للشائكة وصموده الدائم، وهذا يقوم بدوره في تبسيط سل الرزق والنمو والتمرد في ساحة أجهزة الثقافة الرسمية. عميدا لمعهد الفنون المسرحية فمضوا على أسطر أجهزة الثقافة في مصر (الثقافة الجماهيرية)، وأثيرا مسؤولا عن الهيئة العامة للكتاب، التي أياها الوحيد لثقله، وما يتبعها من هيئات وإدارات: دار الكتب والمكتبات، القومية، ومركز تارخ مصر المعاصرة، وما يصدر عنها من مجلات ومجلات (البدء)، والفن، وفنانات، وفصول، وهي شهيرة عالم الكتاب وفصول، والمسرح، والفنون الشعبية، وهي النسخة، وهي (صليحة) وهو لا يكاد يعرف له الواقع الثقافي في مصر ومنها غير هذا الوجه والذي بدسته مرتقة كار وصغار استاذ للفد وكاتب مسرحيا

ماذا قدم هذا الرجل في هذا الكتاب والاحتياطي؟ يذكره استاذ ومعلمه وولي نعمته؟ هل فعل شيئا غير أن نشره على حساب الحياة التي يتولى ادارتها؟

منظر: مقال مريث، سبق نشره أكثر من مرة، المرة الأولى في واحد من اعداد مجلة والمسرح والتي كان يصدرها رشدي ويعمل بها سرحان - بعنوان مسرح رشاد رشدي، ومن المعروف أن رشدي كتب أحد عشر نصا مسرحيا طويلا، تبدأ به والفراشة في عام ١٩٥٨ وينتهي به وشهرزاد في عام ١٩٧٦، وبها يهيأ ولعة الخس، ١٩٦٢، ودولة خارج السور، ١٩٦٣، والتاريخ في سلامه، ١٩٦٤، وحلقة زمانه، ١٩٦٥، وخيال الظل، ١٩٦٥، بلدي يا بلدي، ١٩٦٨، فنور السقطه، ١٩٧١، مجيبي شاميا، ١٩٧٢، وهماكة ضم أحد الفلاح، ١٩٧٤. ومن المعروف كذلك أن كل هذه الاعمال كانت تقدم على مسرح عود كتابها، ما يكاد ينهي عرض واحدة منها حتى يبدأ عرض الثانية (خاصة بين ٦٣، ٦٥ - حيث عرضت له أربعة اعمال متتالية). ومن المعروف أيضا أن نصوص هذه الاعمال كلها منشورة ومعظمها منشور أكثر من مرة أي على، أحد، لمسرح سرحان في أن ينشر هذا الشيء، افترث الذي يجعل اسمه الذي امنه حتى أصبح لا يائي أن يفتح؟

قدم سرحان لخاله هذا نثار من الأفكار التي صدرت بها رشاد رشدي رؤوس فارتبه طوال سنوات الستينات، ويغير عملية الخلق هو التصور لا التفسير والتصوير ليس فقط لإداس الفكر ثوبا خارجيا من الشخصيات والعقد والصرار في المسرح مثلا، وأيا هو خلق عالم متكامل له قواعده الداخلية التي تحكمه، والتي تختلف تماما عن القوانين التي تحكم الحياة، وهو عالم يعادل الاحساس الاخير للكتاب معاملة تامة، وبيرة في توسا من جديد (كدا). هما الفكرتان اللتان جاهد رشدي كل الجهد، وضاض المشارك للفتنة من أجل تأكيدها حياة لأفهامه الخاص وحياة لأفهامه الذات، اعني انفصال العمل الفني عن الواقع، ثم انفصال عن صاحبه، بحيث يتم الحكم عن العمل الفني بعيدا عن السياق الاجتماعي

الكتاب  
رشاد رشدي  
رغمت أن العمل  
الحي  
مضمون عن الواقع  
ويجب أن يعكس  
عليه  
بعيدا عن السياق  
الاجتماعي  
التي خرج منه

التي خرج منه ليعود فيجعله إليه، ويمتد إلى صاحبه في تكوينه الخاص وواقعته ويصل مشروعه الفكري. عبارة واحدة: هي فئات من افكار وادب البيت، في مرحلة الأولى كما يعرف المشتغلون بالقد الغري ويطرباته

وتلك امور قد تستحق أن يدور حولها الجدل القديم ذاته (لماذا إن معارك الماضي يجب أن تلخص المرة بعد المرة) أما ما لا يمكن أن يجلد فهو السؤال: لماذا توقف مسير سرحان عند مسرحيات رشدي الأولى؟ لقد تناولت مقالة هذه المراجعة أربع مسرحيات فقط هي التي قدمت حتى منتصف الستينات (والفراشة: لعبة الحب، رحلة خارج السور. خيال الظل) ثم توقف تقريبا كما لم يخطو الاضطراري، كيف يمكن لدارس أكاديمي شغل منصب استاذ وعيد أن يقصر تناوله على أربعة أعمال من بين أكثر من عشرة، ثم يطلق هذا العنوان الواسع والمفضل، مسرح رشاد رشدي؟

ثم: كيف لا يفت عند الاعمال التي اشتركت جدلا، ولقيت هجوما ودمعا، وكبها صاحبا تقريبا زلزال؟ أهني أعمالا مثل بلدي يا بلدي، وشهرزاد، ومجنون بيه (هي عمل قصير أعده رشدي دعابة للسادات ويلاسه الزائف، انتجته اكاديمية الفنون حين كان رشدي أول رئيس لها، وحضر افتتاحه السادات نفسه في عام ١٩٧٦)؟ أما كان أولى به أن يكون رأيا في هذه الاعمال التي وصفت صاحبا إلى الأبد؟

فلماذا زاع مسير سرحان من هذا كله؟

سأفرض أن آدم النص، وهو تفسير بسيط - إن رشاد رشدي قد مات وشعر مودا، ولا فائدة بنظرها من الكتابة عنه الآن. وحتى لا يبدو التصير من عدي سائقا بأن أفكر سرحان يا كتبه حين كان رشدي في أوج صعوده في تيل السادات، وسرحان يجذب في الصعود في ديل رشدي، في ٧٤ كاستيهرض مجيبي شاميا، وكان رشدي رئيس تحرير مجلة فاقت كل شأنا عند اندلاعها، في تلك الحقبة كتب مسير سرحان... ويخرج غلبا للديكتور رشاد رشدي يعمل جاد وكبير من أهم وأشهر ما كتب لمسرح المصري، يبعد اليا الثقة في مسرحنا المصري، وفي التزامه العميق بالنص التي كسفت عنها ولورها كتوبر العظيم وليعد اليا الثقة في جمهور المسرح الذي ظلموه... ومسرحيات الدكتور رشاد رشدي أصبحت الآن ملا جدال من كلاسيكيات المسرح المصري وشاميا، نصيف سرحا جيدا جديدا إلى هذا التراث، وتؤكد قدرة المؤلف الدافعة على التجديد المستمر، والمسرحية مكتوبة بلغة شعرية فصلى... تحفظ ثلاث ميزات - رائعة الأسطورة والرائحة التاريخ ورائحة الواقع المعاصرة... كل هذا في الصفحة الأولى من مقال شغل سبع صفحات (مجلة والجديدة العدد ١٩٧٤/١/١٥)

كان سرحان آنذاك في موقعه من قسم اللغة الإنجليزية، بترب ليشغل مكانا في الواقع الثقافي وأن يقترن اقترابا وثيقا من دوائر السلطة الساداتية،



وسيله الى ذلك - كما كان منذ البدء - هورشاو رشدي في الحقيقة لا يغل انتصاره. في العام التالي مباشرة ترك رشدي عيادة معهد الفنون المسرحية، ليصبح أول مدير لأكاديمية الفنون التي تصمم المعاهد الفنية المختلفة، ومن هناك راح يواصل دوره في تمثيل وجهه السادات القبيح كتب مسرحية «شهرزادة» كما يقول فيها إن شهرزاد (مصر) ظلت في أسر الطاغية شهريار (عبد الناصر) حتى خلعها منه حينها الطاغية حسن (السادات) بعد عشرين سنة. ليس هذا فقط، بل إنه يضع في مسرحيته المتكلمة المضطربة التعاريف المباشرة التي كان يدهش إليها النظام الساداتي. هو رشاد رشدي الذي صعد الرؤوس طوال الستينات بفرودة أنه يكون العمل الفني وهو ما هره وأن يقرأ وينقد من داخله. في «شهرزادة» نجد مثل هذا القول من ومراكز القوى - وهو التعبير الذي صكه إعلام السادات حين قام بانتفاضة على رجال عبد الناصر للامتداد بالسلطة: «دوما كانت في أيدي سلاح ولا له شلة لكنه كان دائما ينفذ بصف جانب ابن البلد الي زيه». «عشاش كفة الشاغر حسن من عجيش المسؤولي في المراكز التي يسوغها مراكز القوة» وينجد أيضا: «مراكز قوى يسوموها». مثل عارف لهم على أنها في الحقيقة شقوق وسفر ترى فيها القرآن السائد. وأما شهريار (عبد الناصر) فقد خصه رشدي بأقوى نصيب: «هذا رأس الفساد». «خرب الديار». كل يوم يطلع شعار، الهزيمة بعلها انتصار. والليل غليظه نهار ما سيلكوش شي. تعيشوا عليه ابرواكم». فونكم نفسه بين أيديه لكن يتشيلوه على الاكثاف وسط «مناشيه»... إلخ.

وفي العام التالي تقدم رشاد رشدي خطوبة لآخرى: بأهلوا أكاديمية الفنون ثم انتاج عرض خليط جمع الرقص والغناء والتمثيل والكورال وقرى معاهد الأكاديمية كلها باسم «عربيه»، يقول على عرض «عربيه» (شهرزاد) في مجموعة المسرحيات التي أشرنا إليها في هذا الحديث: «يحيى ذات التكرير بيبة هي مصر والامير الذي سجنها وعذبها هو عبد الناصر» (ها هي تقول عن الأمير ورجاله. في البنية الذي ساروا هو أميرالوي بالقبضاء أطمعوني. بالوحدة ظفروني. بالعدل ظفروني... انتكروني ودمسوني... إلخ) ويكتب هو السادات، ويكتب أول ما يطلب هذا البيت من كورس الشعب أن يتخلص من الغريب، والذي قال أنه صديق الاحرار وهو يشل حظوك ويصفي بصركم... نعم كان الترجمة نحو اميركا بمعنى قداما والمجلة تدور بسرعة خاطفة في انحاء معاكس، ثم انقذ الحبيب فرار المبحور وما هي بيبة نيكي فرحا: «ياكي يا عيني فرحا بالانتصار بعودة الأمان بزوال الحوان... يبقظقة التيام... يحسب السلام...»

لم يقتصر دور رشاد رشدي - الذي أصبح منصبه الرسمي هو مستشار رئيس الجمهورية لشؤون الأدب والفن - على مثل هذه الأعمال بل إنه أقام ورشة كاملة تعمل في خدمة اعلام السادات، وتعمل وجهه الفصح عن هذه الورشة تحت كتمية ورشة تلك الحقبة من الأكاديمي والإعدادات التي نشرت باسم «اليبحث عن الذات» وليس هذا حذرا أو تقولا، فما هو دليل آخر بأننا من مصدر لا معصولة لا في الاختلاق. في محاوراته مع السادات، كتب أحياه بالدين - وكان دوري عبد الحافظ (مسكوتري السادات) يطلب رأيي من حين لآخر في ورقة ما أمناه لا لأنني منها الآن الموضوعوا واحدا. فقد أعطاني ورقة أنيقة مطبوعة في أعلامها اسم البعثة المصرية الدائمة في الأمم المتحدة. أما الحطاب نفسه فهو شخصي مكتوب بخط اليد ويصغر توقيع المرحوم الدكتور رشاد رشدي. إنه يقول للرئيس في حطابه أنه ما زال في نيويورك يشرف على إعداد ورشة وطبع ما أصبح بعد ذلك كتاب السادات، ويدكر للرئيس أنه إن يتفق معه على إهداء يتصدر الكتاب... وأنه يرفق مع خطابه كشفا من الأعدادات التي يقترحها ليختار الرئيس منها ما يشاء... إلخ (ص 101 - 102) من هذه الورشة أيضا

## هؤلاء الكتب واجهوا الاشتراكية وواجهوا عبد الناصر واشادوا بالسادات ونادوا عن سلامه الحبيب

صود ذلك الكتاب - الوصمة الذي يحمل عنوان «أنور السادات» واثقا لتفاصيل الفكرية» كتبه واحد من صيالح رشاد رشدي هو سبيل راض. وحين أسس السادات حزبه الوطني شاء أن يحتفل بذكرى الزعيم محمد فريد في محاولة من أن يربط حاضر حربه القلبي بياضي الحرب العربي، فتم تكليف سمير سرحان ورفيقه محمد علي باعداد عمل للمناسبة، فبدأ بكتابة عمل خطابي وقع عن الزعيم الكبير حضوره السادات معه. ومن الغرور لكل الذين كانوا في هيئة تدريس كلية الآداب تلك الخمود التي بدلت في اعداد رسالتي الماجستير والدكتوراه للسيدة جهان. وكانت جهودا مشتركة في قسمي اللغة العربية والانكليزية، وقد تلقى الجميع مكافأتهم اللائقة بدءا بمدير جامعة القاهرة - صولي أبي طالب - وانشر أفراد الورشة وصيانيا بكتوبون ونشرون ويصرون في خدمة النظام وتوجيهاته من ناحية، وتحميد وتجميل السادات نفسه من الناحية الأخرى: «واجهوا النظم الشمولية وهم يعنون الاشتراكية، وواجهوا عبد الناصر وشخصه، صراحة وصمما واشادوا بالسادات صراحة وصمما كذلك. وادفعوا عن سياسته الصممة وشلوا الحبيب بل كتب سمير سرحان مسرحية لتسعيد اشتراك السادات في اغتيال الوزير أمين عثمان في الأربعينات (وهي التي عرست بعد مقتل السادات باسم دروس الفرج، وتلك حكاية لها سياق آخر). ولهم في هذا كله أن سمير سرحان كان لصيقا برشدي اباد صعوده الساداتي، بعيدا من ذلك أعظم الغالطة، من عميد لمعهد الفنون المسرحية إلى مسؤول عن الثقافة الجماهيرية، وهو الآن مسؤول عن دار النشر الكبرى التي تملكها الدولة

وعسى أن سمير سرحان يقي وفيها لاسانه ومعلمه بمعنى واحد ويحدد: أنه قد نرى وتتل درس حياته وصعوده... إن يكتب ما كتب عنه وهو حي وهو نوحه أما بعد أن مات فتشيع مرقا بجمع باسم أن ينشر هذه الشيء المرتكبة باينيه، ولا يلاي حتى بأن يراجعها. ولو فعل لأزاح تلك الصفحة التي لا علاقة لها بالموضوع كله، لكنها تشير إلى الأصل الذي سبق نشره فيه (ص 14 من الكتاب).

ولعله بعد ذلك - لا يفتقد الكافية كي يتحدث عن الوفاء!

\*\*\*

واصراف أنني أجد شيئا من الحرج في الوقوف عند ما كتبه ورشة رشدي التي ثالث زوجاته على وجه البين) ذلك أني ما زلت أجد معنى لقول شاعرنا القديم «واقفها في سراويلها» ولكن لا بد ما ليس منه بد. فلقد تكون السيدة تريا أحمد حسن حرة في أن تعبر أسهما إلى تريا رشدي، أن تصدق أو تكذب حقة الأكاديمي التي تريها عن حياة رشدي الخاصة، وأن تتلفح - منتفعة أو غير منتفعة - من سرية وواجهيه (والسبب الحقيقي الذي لم تذكره أبدا هو أنه كان متزجا آنذاك في 1962 - بالدكتوراة لطيفة الربيات، كما سيأتي، ومن ثم لم يكن هناك سبيل إلى اعلان هذا الزواج)، وهي قد تكون حرة كذلك في أن تحدد وضعها من ريفها حيث نشأ (كتب السليقة عن لقائهما الأول: «قال: لقد التقينا من قبل... من أكف السين... أمير في قصر القرويين وانت اميرتي قدت» عذوا يا سيدي بل جاريك، والتقت عيننا... كم من الوقت لا أفرى... ) ولكني أعلم الآن أنه في هذه اللحظة قد تسرب دمي متسللا ليحتلط بدمه، كما تسلس له ليحتلط بيدي كما أصبح كل منا حو الآخر (كذا)، وفي أن تشر عن الملأ حديث الجماد (كتب السيد بعض حورهم. وقال لا نستطيع أن أفرقتك... ثريا... أي... حبيتي... زوجتي... ضحيتي في رحمت ولا تلقيني. احتفي داخلك من عيون كل الدنيا. أصبحت أخشى كل شيء إلا معك. وداخل عيناك ما فقط أحس بالآمان. انق)

قد تكون السليقة حرة في أن تكتب هذا ومثلها ما دامت تجد من يسره ذا

على حساب الناس، لكن ما هي ليست حرة بما أن تعني في تزيين وجه «واقع النقابي والاعلامى الذي عشنه جميعا في الستينات والسبعينات» هذا يتمنى اليها نحن الذين ألفوا منه والذين قاربوه. الذين صعدوا في حى تزيين وجه مصر، والذين ظلوا قاصرين على مثاقهم كالتقاصير على الجمر، ان هذا يتمنى ان ماصيا نحن وباصارنا، لا يتمنى العالم الاكاديمي، المروقة والريجات السرية، والشقق المفروشة وتجميع المخادع والأجساد المفروزة والصدور المنصهرة.

كتبت السيدة ثريا عن المجلات الاعلامية التي كانت تصدر بالقمائم الاجنبية ايراليل الستينات. وكان توزيع المجلات قد وصل الى عشرات الآلاف وكانت عطايات الاشتراك والاعجاب والتعلق على المادة الصحفية تأتي الى المجلة من الخارج فيما يسمونه «جوال» وكذا ونجحت المجلات بجابها باهرا اسمى عيون الحاسدين وكارهي التجاع. وطلب من الدكتور رشدي الاسطفاة

وهذا كله كذب صراح. تلك هي الحقائق التي لم يكتبها أحد حين نشرت، ولا أفن احدا قائل له تكنيها الآن. ولكني اعرف ما يجري في موضوع واحد من هذه المجلات مثل «الأراب اوزيرلو» فان المجلة ظلت كل اسبوع حتى مايو 1970 تطبع 12000 نسخة منها 2000 نسخة تخصص للبيع و 1000 اشتركت رسمية للاستعلامات وفيرها، وأن متوسط ما تبعة للجمهور ما يطرح في السوق هو 1700 نسخة. كذلك «الازيرفتير» الفرنسية، ولا داعي لتصيل ما حدث لمجلة «سكريسه» بلقالت المحسى لايها محصنة كلها للاشتركاات الرسمية. وقد جادني ان وزارة الثقافة قد توفقت عن اصدار «سكريسه» لايها تبعت ان عدم جدول اصدارها. لكن هذا لم يتم الا بعد سنوات عديدة من الاتفاق عليها عبر طائل وهذا نفس ما حدث للمصحبة «الأراب ونيغو». (هي لويس عرض كلمة هادنة عن مجلات وزارة الثقافة، الهرام 1965/04/16)

وفيها السيدة في روايتها قصور مجلة في كينشيك في مجلة «الاحد» وتسلم دكتور رشدي صرح الحكيم، وكان غرابا يعلق قبة اليوم وأصبح وأسس اكبر منارة ثقافية في مصره اولى الاكاديمي أن المسرح لم يكن موجودا أصلا قبل أن يتولد رشدي، بل انني، نصيبها لكي يتولد. وقد اُفتتحت في 1968/19 مسرحية «بهايلو» لتفريق الحكيم (من اخرج نبيل الازمي) في اليوم التالي صدر العدد الأول من مجلة المسرح. يرأس تحريرها رشاد رشدي ويحمل في سكرتيرتها مدير سرحان. أما دور هذه المنارة فيقره كل المشتغلين الذين لم يجربوها ميل لو هو. انه الاسهام في تحريم المسرح المصري وزرع الضباب والاشواك في طريق الزدهار. اظهرها بشهادة واحد من زعم الغدا الذين ابتاعوا مسرح الفتيات هويا. لكني بعد ان عرض يها لأحدى مسرحيات صرح الحكيم (مسرحية «الشمس» من تأليف أحمد سعيد مدير صوت العرب، وصوت اعلام كاتر 1967 على تذكرته كتب: دويبي بعد ما تقدم ان كل هذا الكلام لا قيمة له، فقد نجحت المسرحية نجاحا كبيرا على المسرح. بمعنى أن الجمهور قد قبل عليها اقبالا ومنقطع النظر. وقد سبق الحديث عن هذه القضية في هذا الباب أكثر من مرة. اما الصنم الجديد الذي تمجيد الاشارة اليه هنا فهو فصل للحكيم في تكوين هذا اللون المسرحي السائد، ففي خلال ثلاثة عروض شاهدتها في مسرح الحكيم هذا المرمم كان الرقص والفتاة والاسكتشات الدكاهية هي المواقف الرئيسية في المسرحي. (مجلة الكاتب 1966/1).

وبعد كاتر 1967 سقط عدد القادر حاتم المهديس الاعلام المهرم. سقطت معه رشاد رشدي، هو رابعها من نهاية الخمسينات وحتى عودته الى دائرة الصعود السلاتية في الستينات، وتقدم رشدي بمسرحيته لمهنية «بلدي ما بلدي» الى صرح الحكيم الذي تركه لغيره جلال الترقاوي،

ورصدت السيدة محسنة توفيق أن تلعب دورا في هذه المسرحية ووسط رفضها على أساف فكرية وسياسية، ودارت معركة نقدية انتهت بان جمع رشدي من خلال علاقاته الوثيقة بأجهزة النظام. في أن يعرض مسرحيته على المسرح والناس

كتبت السيدة ثريا «خرجت «بلدي ما بلدي» الى الور بعد صراع مرير مع من يسموا باليسار والتقدمية (كدا) رغم أن مصمونها كان عمالا للتقدمية لو كانوا يهتمون (كدا ايضا)، ودخلت الحادثة وبعض المجلات طرفا في الصراع وتدخل الوزير ووصل الأمر الى اعل مستوى في الدولة وظهرت على المسرح. لا بد من مسؤول في مصر عن كانوا يسمون بالبلجة المركزية والاعمال الاشتراكي ويجلس الوزراء وجها للحايرين الا وحسروا لشاهدة المسرحية. . .

والحقيقة انني لا أعرف عملا يخفف جواهر الناس، ولا يرى فيهم إلا غرابة تعنى لأشباع البطن والفرج. مثل هذا العمل، من اللوحة الأولى الى الأخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدي صورة مهينة ومفرقة لشعب، جاهل ومتوكل لا يطرب الا للطعام واليس، شرب ينصرف عن أي داعية أو مصلحة أو ثائر، ولا يتجسس الا حول الحوازي والرافقة، شعب تحفظت وطعن وتعتصب، وهو لا يفعل شيئا سوى ان يغني مولود العشق والعشق المحسني المحرق، والاصوات التي ترتفع ضد الفساد والظلم حافنة أو هادئة. ومن البداية تؤكد للمادة حقيقة هذا الشعب «الناس زي ما شاعنا فاقدين الاهتمام عايشين بس عيشنا بياكلوا ويشربوا ويصحبوكا ويلعبوا ه ١٢٠ حدث احمرة وتحركوا أو ثاروا، فاضاري ما يفعلون هو أن ياتوا بانداعي المزول ويتركوا حارا بالمقوب، ثم يرغونه في الحوازي والطرقات، والشخصيات التي يغرض انها دورية متعالية على الشعب، معروفة بعيدا عنه، والكتابات كثيرة في طول المسرحية التي تؤكد اليأس من الناس والاحتشاح لم الاختلاف جم. والشائرون معروفون من البداية، بطرحهم بمسرحية عليهم وعلى حالهم، كل من اسر ولا هل فكرة هزوزة ودعوا لغيره أحد البلدي مفرقة في التالية والمعوض، فاقتراله من الناس هو هربت وقشله ودعوته للزهد مفروضة محجوبة فائثار احقيقي يريده الدنيا ولا يميل للأخرة

أرايت إند كيف ان مصمونها «عمال للتقدمية، لو كانوا يهتمون؟ وما فعله رشاد رشدي في «بلدي ما بلدي» حين غرض عرضها على المسرح والناس لعلاقاته الوثيقة بأجهزة النظام، عاد الى فعله مرة ثانية في 1971 في مسرحيته التالية دنور النظام، «حين قدمها للمسرح ورفضها للزول من هيئة المسرح آنذاك. والاستاقت صمود أمير العالم. ورر رفضه بأسباب فكرية وسياسية ايضا، وبعد انقلاب 1971 وابتعاد العالم فيس أسعدوا عن ساهمهم دار رشاد رشدي دورة واسعة انتهت بعرض مسرحيته، وجاء يوسف وهبي يجرع كفافه ليلمح دور الطويلة في «دراما النشل والخيالة» تلك «ملك محمود وهندس مبرم اقامه منذ جديدا على أرض حبيبة منفق قديم، ففسر المصداق لأن في حياة واحدنا مونا للاعتر. وكل الشخصيات حوالة تحون ذواتها وتغون الآخرين وكلها أسرى للماني يرضى اليوم، تقم النساء في الحب دون مير، وتتله في العشق دون كبرياء، ويجتره الرجال دون ضرورة. لأن هؤلاء، بلورهم باحتون على العمرة الضالعة دون جدوى ورسالة العمل كنه هي ان البحث عن الحقيقة بحث لا طائل وراءه، والاسان أسير ماض ملوث لا سبيل الى الفكك منه، والحب لعبة يمسك كل من الطرفين حسابا لتنتهي في الشفق للفرقة وعرف الضائق، لا تعليم باقى على حاله، ونسومت، لأن الاسان لا يجد ليس حلا ولا خيالة والحب، وكان السيادة ذاتي لقوى النظام، ولا جديد بتعسا اقطع ما بيننا دون حولا فلم يعد نالقا لنا سوى أن ندير وجهنا للحداد كلما لاح نور ماعوت الى ابتلاعه. والحصاد في البداية صوره كبرعة

صرح  
رشاد رشدي  
باسم من الناس  
ويتعصرهم  
ولا يرى فيهم  
سوى  
عقوبة



الحياة والناس، لا شعر فيها ولا بؤس ولا أمل في تجاوز الحاضر الى مستقبل مهيبا يكن عالمنا، والكلمات القليلة التي تقولها أقل الشخصيات أهمية في المسرحية عن المستقبل تصعب وسط نواح رقية الشخصيات المتخلفة في البحث عن ذواتها والخلاص من الحيفنة. بالوقوع في الحياة<sup>1</sup>

وبعد عام ١٩٧١ م بعد رشاد رشدي بحاجة إلى أن يعرض للمحاكمة كي  
تعرض أعماله ضد قائد زعيم عبد القادر حاتم إلى حد الصعود من جديد،  
فداهم رشدي، ومن حاتم إلى السدادات... حادثة التلبية  
ويبقى ما لم نذكره المعلن في سياق خبر رشاد رشدي،  
حين تكتبي عن لقاء الأول للسدادات تكتبي السدية التي جعلت لها  
في كنوان المعلم والعقيدة وفي ٢٥ ديسمبر من العام نفسه (١٩٧٥) وكان  
قد حدث له مقابلة الأولى بين الرشاد السدادات... وكان رشدي زائفا  
بمعركة كوكبة، وسبها كان قد تناول بعض العقائد المخرطة، وذهب  
للقاطلة في الجمهورية ولزارة يرى الرجل لوجهه أجمعا وكان تحت تأثير  
المخدرات والتأنيص في شعره بعبية الحكم والمحاكم، وألقاه كما يلاقي ضليق  
الغدير، بعد (كلا) أ. بنع.

ولا تعيننا على هذا الحزك كله سوى كلمات ثلاث . وإن شاء ربكم !  
وعلى وجه مختلف كل الاختلاف نرى كيف أوّلت ، ودون مباشرة  
أو جاحضة يبدو لنا وجه رشدي في قصة الذكورة لطيفة الزيات ذات  
العصم الحارح والحدود المبرمة من معجزة «التيسرة» لأفصح  
أخرى: «للمرة الأولى» و «وراء أقابع الفس الحيل» و «الله» تتحدث  
لطيفة الزيات عن تلك الحرية العبدية في حياتها ، إزالتها الرجز رشدا  
رشدي من منتصف الحميميات حتى يحمّضتها قارارها لأفصح  
العبثيات

ورغم أنه يرد في أكثر من قصة من قصص المجموعة، إلا أن الكاتب في هذه الأجزاء لم يكتب قصة واحدة عن حياة الجيرة الإسلامية في مصر. بل هو يصف المجتمع الكائني بعد سقوطه - في ظل الظروف القاهرة، بعد مارس ١٩٨٧، - من النقص في وسائلها، وفي خروجه من أرضه، وأثره القديمة تمنح عليها للإنارات من الشقة العالية المعلقة على النيل، وفي زوجها ووالتره ونفوسه، وهي تتلاقى في رحلته مع بعض أصدقائها إلى بيت زبدي في إحدى قرى النجوع التي ارتاح مع زوجها في لجانها التي تصنعها لأنها تفضل في تلك التي تقوم في الطريق وحده والتي تسهر في كاترينا (ميرامير)، وتحفر حفلات الاحتفال في الساحل والغمرات وتتداول الخمر، وفي غزو الشيوع في الطامع الأبيض، عيني إلى الخارج والنتانية إلى الداخل، والانتان للعمل في تاسق وتنامق، ولأن ما في الفصل هو ما

وإحدى أهم مناقشاته هي مسألة «الغزو» التي كانت محوراً أساسياً في تاريخ المنطقة. حيث تناولها في كتابه «الغزو» (1960) في فصول أخرى تناهض في حقها بعض المؤرخين. كما تناولها في كتابه «الغزو» (1960) في فصول أخرى تناهض في حقها بعض المؤرخين. كما تناولها في كتابه «الغزو» (1960) في فصول أخرى تناهض في حقها بعض المؤرخين.

٦٩٨٨-٦٩٨٩: قانون العمل (١٩٨٨)

ومن هذا الأسلوب في الحياة؛ أقتت الرواية ويست - في حومة نجاحها  
العلم، ويبدل أن تشارك قواعط في كثير الأنواع المتعددة في الحكايات  
القصص، والروايات والسير والمسيرات مع مرور التطور؛ فكانت  
تلمس دور الكاتب الذي ظهر فجأة من الجهول وهو بذلك فنان  
الكلمة أي فنانتي؛ ما هي تعترف الآن أن فنانتي الحرفي سرأر  
الصفة لأنك أن تصنع داله الخاص الذي هو مادة  
القصص يتحول إلى لغة تشبسية أو لغة تعبير فاعرة واعترفت لنفسها  
أيضا بأنها هي روايتها كما مارست شيئا من الفن كي تصل لقلب  
القراء. واعترفت أخيرا بأن حيل خدام الدات طويل وإن النصف في البداية  
فقرء من الإساس.

وهي تتلخص في الحقول الأجرية ذكرت أنها كانت تلمح - وهي صهي - بأن تحري حقائقه القديمة في حقول فول اضطرر، وأن التمدد أصبح تصعبا  
 الحضرة والرائحة الحصى، وما نأكل وبسببها الحصى شروكة مع  
 الحصى الغريبة وأنها وروبوها الحصى الغريبة مع صور لشروع  
 كالماتقن، وما من عشق تبقى بينها تفصل الشعوب واتصال الحقائق  
 ومزارع الحصى وفنسية والرفض التبادل لماعة الآخر والحوف من  
 الاستقامة والحصى على الحضرة والاجتماعية والتظاهر بشروع أنفس  
 منذ زمن طويل. وبدل أن تصرخ هو فائدة هذه الشعوب هذه  
 الرغبة، كاذبة كل الدوائر التي تدور فيها، عاشت الكلية، وبدل أن تصرخ  
 هي قرأت له ذات حقيقة أصلها مع الحضرة، لا نذكر بها الآن  
 سوى بيت واحد فذلك قول الحق يسوع معها في الكنائس وفي قمم  
 ج. حبيب: أنا بطلان العصور وتروى مساهمة.

وأشبهت إلى الذاكرة المروعة: هذه سطور عبد الصبور التي أسقطتها  
الذاكرة والشعر - على الفور - ثم أسقطتها: تقول للمرأة لرفيقها  
يا حامي يا خادعة يا غدرى

في الساعة الثانية الأخيرة  
خلني إلى البيت، فاني أعرف ان يولي الندي  
تغرب أصباغي  
ويبدو قبح وجهي

(رواية الليل، (أحلام الفارس القديم) ١٩٦٤)

وليس الصناء له ضوء الشموع غير قطب واحد من مجموعة القطبوس  
في تشكل حياتها معاً ، قطب القطبوس حديث الليل ، إذ كانت تامة  
أيقظها بعد لها طعام الصناء ويجلس على طرف سريره ويحكى مع صحابته  
البوية التي لا نهاية له . وقد الصناعات الغرابية تزد في الحياة أنصاف  
الخطوط . من سنين صابغة له أن يكمن من الكلب ، من من الأمانة أنصاف  
لكلها لكنه لا يتوقف استعمال عليه أن يعيش دون مستمير ليل لاحتاجاته  
البوية . ولزارة البوية من جحود البس والدينا التي لا نهاية لها أيقظها .

وعلى من الأيام تحولت إلى اذن تستمع وهم معطوفون للسكان... بعد ان  
 شتمت أبا ارضية بينهما القتل... ليس هذا فقط، بل القرائن أيضاً حوفاً  
 لآلاد اشيعا يوم لم يكن لتلاميذا في السرير طغسا عرج فيه أبت  
 تحضر في حشدك برفضي... بختلتي ١٥، لم تكن تعرف ان خدام  
 القفل لا يجوز له، فحسد، بعد أسيابا يكون أذكى من القفل وأضعف تعباً  
 وتؤسف ان يكف عن العمل الحسي، لكنه لم يكف، فالتقى العمدة  
 القفل منم وتحولت هي لآلاد اشيعا.

لم هذا كله؟ كيف بلغت قرار الفسوة؟ ها هي تعترف وهي تتمدد وسط  
خضرة لا تعرف لها اسما ان سقح الخيل هو نفس السقح وانه لا قرار  
للتنازل. وتنازل صغير يسلم الانسان لتنازل اكبر، ويعيق الانسان ذات يوم



ليجد نفسه في حوة بلا قرار.

شيء ما حدث في مغرب ذلك اليوم ومساته أنى هذا العالم بحر رجعة... هل انتهى وهي غر بمسالك القرية الطيبة تقاوم عسنتها في الأحياء وتصر عليها عام اثنين حين صرحت في بيت الحولي، أخرجوني من هنا؟

شيء ما وثف بعصوص في بيت الحولي، أراد الانتقال من بيت الطير لبيت من العيون الأروم تسعته ندراته، بقي بينه حجرة واحدة معلقة في الهواء.

الى هذه الحجرة جيء بمرآته كي تصححها الطيبة الصديقة وتوضح الرواية بالمرآة المرصعة التي تبدو ممتدة وهي عمدة على سرير معدني أسود في حجرة معلقة، وشادلت: «هل يتأتى للمرأة اللطيفة أن تعود الى حيث تنتمي وقد انتهت اللعبة؟ وعزت الطيبة المرأة من ملابسها.

وما كادت قبل تصح السجادة على قلبها حتى انهار السرير بالمرآة العارية، وصرحت هي من الخوفه مخففة بحجزها... وفي الهواء الطلق خارج منزل الحولي وقتلت ترحل بخبزها وتحتس جسدها، تستشعر عمق الجراح التي أصابها لحظة انهار بها السرير عارية.

تلك اللحظة المستعدة بكل فراوتها وبغدر الخزي والهاته بها، ان ينهار بها السرير عارية وهي اذاعة الشفق لم تستمتع، ينهكها رحل كريب يرصه الحسد ويراعع بل بقل في قلوب، تلك اللحظة كانت الهبة، احتوت المرأة الصراط الورع، رمت عصبها كما ترمى الحاصل الحبيب ويأتى على المرأة وقد انتهت اللعبة ان تقف على قدميها، ان تلأوب الى نفسها، الى أهلها وناسها، الى بيتها بعد غيبة عشر سنوات.

ان الرواية الأولى للكتابة، الرواية تزد في هذه الفصحة بعد صدورها بربع قرن (١٩٦٠ - ١٩٨٥) وقد فات عليك كيف تراها صاحبها... وكيف نراها نحن في هذا الضوء الجديد؟

اكتفي هنا بالوقوف عند ملاحظتين: الأولى هي أن الروح (الذي لا تسميه الكتابة في هذه الفصحة بعد الدكتور غزاد رمزي (لاحظ خرس الاسم) في «أدب المشرق»، واكتفي كذلك بالاشارة الى تطفي تطاق... حتى حيث تزيده طقس الحديث البلي تقرأ من «أدب المشرق»: «وكان لرمزي قوة على تركيز الحديث حول نفسه، حول المآثرات التي دبرت عنده وأحيطها، والمخطط التي رسمها ونجحت، والكتب التي كتبها، والتي ينوي كتابتها، والانتماءات التي احزها والتي سوف يجزمها. وكان لرمزي ايضا القدرة على احاطة حديثه بأهمية تبلغ مستوى القداسة وكان مصير العالم كله يتوقف على... الخطة التالية التي سيستعملها ليعصف أعداءه سحقاً بالآراء».

(٢٩٩ ص) وعن انصاف المحققين والاكاديم حول لجاحاته العرامية، يكفي ان نقرأ أوصاف في للدكتور رمزي وهو ينظر لثقت خاتنها ليلة اعلان حظوتها بالاداء، وظافت عينا الدكتور رمزي بالجسم الفاتر النافس في لغة وفي ضاء... ورايت ليل عيني رمزي تستمران في نهم على لخط الذي يصل بين يدي جملة، وشفتاه تذكوران في اشمسة كريمة أشبه تشكيرة حيوان مفترس... ثم وصفت جملة فاجرت وصفت: «ذا ذي الكلب».

ربه يجرى في أي عطلة... «افراً الشهد كلاماً من (٢٢٢) ان هذا اصدق وصف للدكتور غزاد رمزي (افراً رشاد رشدي) تقدمه بل في حوارها «وهل اكتشف ان رمزي لا يبعها» هل اكتشفت ان غير تاجر على الحدة في عرفت فيه الانسان الذي يبعي احقاره لسمه تحت مطهر من القوة، والذي يبر صفعه بغير ما يبعي الانسان الذي يسمو على حساب الآخرين كسلات السلفه، والذي لا يشعر بالغة الا اذا سحق كل ارادة تصدق لارادته» الانسان الانتهاري الذي يكرس كل ذلكه وأدبيته من حوله من الناس ليحقق أغراضه الشخصية والضميمة؟ (ص ٢٢٩ - ٢٢٧)

لم تنته  
معارك الماضي  
ما دامت تفتيا  
في الحاضر  
ويجب ان نتخاض  
المرارة تلو المرارة  
حتى لا نتم  
حسابنا  
الى الابد

ان الشخصيتين تطالبان كالبه والفقر، وقمرهما معا واحدة في صوة الأخرى آتيا تنفي، فمعها لها معاً، وهذا يقودنا للملاحظة الثانية حول الوثيقة الحقيقية التي أديها الرواية الأولى لصاحبها: لقد قبلت اليها النسوة الرغوية: ان تجرب من الزيف وان تبقي فيه، ان تعمل ولا تعمل.

ان تقدم وان تحجم، في الوقت ذاته وقبّلت النسوة في معادلة واضحة الحدود. ليل سليات تلتج خاتم الدكتور غزاد رمزي، ولطيفة عبد السلام تهدي روايتها للدكتور رشاد رشدي.

وليس يعد هذا كلمة تقال.

\*\*\*

رشاد رشدي صمعه كريمة من صفحات الثقافة المصرية. هكذا كان منذ بدء ظهوره في واقع الاربعينات. وقد يكشف التاريخ الصحيح هذا الواقع الدور «الحاصر» الذي لعبه من الانسالة الانكليزي في الجامعات وسراهم، في سنوات الحرب العالمية، حيث القاهرة تنضض بالاضطراب والسياسيين ورجال المخابرات الانكليزي والعاملين معهم... سرراً وأعلنًا - ورواه وانتهى متعمدة (شركة عدى) جامعة اسوان الحرة، محطة الشرق الأدنى، عن هذه الدوائر. وفي عام ١٩٤٧ سافر رشدي الى انكلترا ورجع يشهد الدكتوراه من جامعة لينز في عام ١٩٥١ (عن مصر في عين الرحالة والتشويش في القرن الثامن عشر) وحصلته الحركة الوطنية التي طالت بالعلماء معادلة ١٩٦١ وما تبعته هذا الانكسار من الاستثناء عن الاسئلة الانكليزي في الجامعة وغيرهم، ان ان يتولى امر قسم اللغة الانجليزية في كلية الادب من ذلك التاريخ وهو يفرغ المعارك المتصلة كي يفرغ سيطرته الشخصية والاعتماد على القسم، ومنه يشهد قاعدة انطلاقا لبعده الوطنية الواسعة وتصميمه في ذلك المعارك كتيرون - صميم من نفس نعمة ومهم من ينظر للكتابة كالجهر العويطى وعهد اسمايل مرابي ولويس عوض وشوقي السكري وأحرور.

من قسم اللغة الانجليزية الى الحياة الثقافية الواسعة استطاع رشدي دائما، بملااته الوثيقة والشككة بالمسؤولين في النظام وأجهزته - ان يواصل الصمود، وأن يفرغ مع تلاميذه وأتباعه هو لا يطلب منهم أقل من الولاء الكامل لشخصه وذكره ووقفه. للمعارك الضارية دفاعا عن انصاف النفس على الحياة، ووقف هناك بعيدا معزولا عن الواقع ومهم الناس، انما هذا ازاد صمودا حين خاض الساحة - او كادت - عن يمينون مكرها ماضيا، بعد حدة هذا انصار على اليساريين والماركسيين في نهاية الخمسينيات، وأن يظل دائما مرتبطاً بكل العناصر المعادية لثقافة مصرية ذات مضامين تقدمي ونهضة انساني.

هكذا كان الرجل، وهكذا عاش حتى لمع أنفاسه الأخيرة ونحي نفتح هذه الصفحة الكريمة، لا من أجل الماضي بل من أجل الحاضر والمستقبل ولعلك قد رأيت بما سبق ان رشاد رشدي لم يست، بل لعمه قد تزايد أو تكاثرت، هؤلاء تلامسته وجواربه يشهدون مواقع مؤثرة في الواقع الثقافي المصري (في الجامعة، وفي هيئة النشر بكتبها ومجلاتها ودورياتها، وفي اكاديمية الفنون ومعاهدها المختلفة، وفي بعض وجوه العمل الاعلامي والكتابة النقدية).

انما هذا قلت وأقول ان معارك الماضي لم تنته ما دامت تحي في الحاضر، وفيها يجب ان نتخاض المرارة بعد المرارة حتى لا نتم حصارها الى الابد نعم يجب ان نتخاض المرارة بعد المرارة حتى لو تسببت - في عيائها - ان يذكر بحسن مونتانا □

فروغ عبد الفتاح  
هذا هو مصدر له العديد من الكتب  
قديمة

# المختصر

• حكايات الشاعر بلوزار •

حمزة عبود

نار مختارات • بيروت • ١٩٨٨

• هسك الغزال •

حنان الشيخ

نار الآداب • بيروت • ١٩٨٨

• غير نيكا • بيروت •

فواز طرابلسي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت • ١٩٨٨

■ حمزة عبود شاعر أرصفة عجول. شاعره داخل ليس مألوفاً بالنسبة للصوتي أو الديني بل أقرب إلى زندقة رجل غريب في مكان بعيد وأجنبي يريد بحرفة أن يهني، لكنه «يريد أكثر مما يهني... مع ذلك، ومع ما في ذلك من ألم، لا يبدو حمزة عبود عبقراً في كتابه الثالث وحكايات الشاعر بلوزار» ولعل تعيب البولولة والتألف على الذات واستبدالها بأسطورة وزمة مكتوبة، جعل من كتابة حمزة عبود بلورة، بقدر خصوصية الرواية، تنسف على عالم لا نجهله، مع أنها تحاول كثيراً غفادي المواجهة به. يكتب حمزة عبود مثل رافعي يتدرب على حافة هاوية بعد كل كلمة يتقلى إلى قلته أنه مزيج على الاستقالة وإهمال الورقة، مفاداً إلى حلم الحياة. وكأنه ومثل، ليس إلى أن الكتابة، هه، لم تعد تجدي. لكن ليس كثر المتشككين أقرب إلى اللؤم من سواه؟ ليس شاعر التجربة المتخلصة من هموم الأدب، من التراجع والملاوكة على حد سواء، هو مالك القدرة الكفيلة بكسر الأعتاد؟ وضع أبواب مغلقة، جديدة؟

على الغريء أن يسمع وحكايات الشاعر بلوزار جانباً ماضياً يده منها إلى لم يكن نأوياً مغالطتها في جليلة وتأمل، علماً بأن الشاعر نفسه، مثل بطله، متراجع بين عذبة الصاحبة وبين المغرور الساهر، متقلب بين انحصار الشخصيات المتوسس في الفعل المباشر، وبين التعدد الرمزي في مرابا الأزمة يضع نفسه على صهوة الشهادة ثم يتنسى هالاً إلى مصبة الأعداء، ويبدد قليل يمس صاعداً إلى مقعد القاضي، ثم لا يلبث أن يصبح مصوت زان حكمه!

بلوزار دون كيشوت يبحث عن سرفتن ويجوهر مليحة بحطام المطاوعين

يمجد حمزة عبود لإعجاب قارئه بأن أولهه خاتمة، بل مقدسة، ولا يمكن شطاطه، إلا أن يقع في التوشم □

■ يمكن تسمية رواية حنان الشيخ الحديلة وهسك الغزال حكاية الشحنة فهي مشعولة بكلف مند الحيط الأول تفاصيلها متداخلة، متجاوزة، ومتلوقة مثل رسوم السجديد. وكل عيط منها صغر شأنه أو شغب لونه مستغل ومؤلف في أن ممأ كل ما اخترته حنان الشيخ من عيشها في الصحراء ملغم ومعلم ومغسوب، فكانت الكاتب والرفيق لا تسوي استكمال الموصى في الدعايلز النفسية لسانها الأربع، فستأنف اللبيب تحت القشرة بإصرار، إيماناً في تصويره وتشكيل الحياة من حمض، مدركة حظورة موصوعها، وستوسعه تعاضله، بل يشتر القاري بسرعة أبها قص في التلميح وإثارة الحفظة والتعريض على السائل. ولولا هذا الصدو الدقيق للكتابة لعت الرواية، معللاً لا تجرأ، كسجادة مختلطة رسوم ذات طابع مبدع فقط. لا أتأمل بحت في شهر عابرة، ويكفي قبل الحيلة صلب «السلوك» الصحراوي، تتسول بسلط رابع، خلا من طالعيلز القوي للأنثية بتقصيعها، ولو عوزت في هوية الأنثى وغرق

إبها مقارنة بحيرة في الأدب الروائي العربي لما عرف في الغرب بالأبواب السالتي عن النساء وبمغلامهن. والكشوفات المتلاحقة التي تقدمها لنا الكاتبة من شأنها إزالة الحجاب ووقع السور والغفر في الوقت المناسب والمجهر فوق الحصون التي تحمي جزء كبيراً من النصف الآخر، في الجمع الصحراوي رسماً يلحاً الظهيرات والتمرتون إلى إطلاق صفة إباحية، أو تقصيد الإثارة على وهسك الغزال. لكن حنان الشيخ تستطيع أن تفرح بجسارتها على كسر حاجز الصمت ووصول السور بالكشوف. تهرس الحب والتعجزات القشرية. الكبت ومضاداته الحيوية، بكهة الأيام والليالي في السلال الصحراوي الماض، يعض عما تنويه وهسك الغزال. نمة ألبها صرخة تترك أصداءها طويلاً بعد إغلاق الكتاب □

■ الفر والحياة بين حديرة ليكاسو وعاصمة عربية في الحسب، موضوع كتاب وعبريكا، بيروت، تصور طرابلسي بيروت المنشطية إنساناً وترثاً وحجارة تنهض في الجدارية الشهيرة، وتضجحان توالماً في كسولة التاريخ من خلال هذه الدراسة الإبداعية اللطيفة، حيث يقيم الكاتب متوازيات منطقية صاعقة بين خطوط الحرب الأهلية في إسبانيا والحرب الأهلية في لبنان، وبين ليكاسو القنان لولته الممتدة من مأس وفواجع متكررة، تحض الإنسانية كلها وتشهد على تجرد الوحش ويرور في زمن الحرب

يلطف فواز طرابلسي في عمق الجبلية المرتبطة بين الصان وصمعه، خاصاً إلى الأحايك التاريخية التي تنهض بها لوحة ليكاسو، فيضي لغزله حقائق وميوالب وكشف عن مفارقات، مستعملاً هاشم الصعفة لتسوي الأحداث بحفليتها وشرورها، فأنها باباً بعد كل باب من المزيد من التعصيف والتكثيف والتزويد، حتى لشعر الغريء بأنه يتجول داخل متحف حي مع دليل حصيف وتصيح

لم يحدث من قبل، حسب معرفتي، أن ألام كاتب عربي مقارنة إبداعية، خورية، بين لوحة ومدينة، ضارباً في التشعويل فبياً، ثقافياً، سياسياً، وإسائياً، وجمعة علمية بالغة الفلسفة، كما يحدث في هذا الكتاب ليلالإنصاف إلى التنصيد المرجعي الثاقب، يمدد فواز طرابلسي شحنة من المقالصة الروحية، يليهما إعجاب العمل في أحلك الظروف، ويضع أماناً قدرته ارتباط المذبح بشعته وترثه وسكرهم من مجابة الاقتراح يمكننا القول بأن «غير نيكا»، بيروت، دراسة جديرة بالتحول فوراً إلى مادة تدريس على كونه أكاديمية الجلي، طليعية المعالجة ومعاصرة باللمنى الحدائي □

■ راجع نقد سارة الصاعص، انتقد .  
العدد الرابع، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨

■ راجع نقد شربل المهر، انتقد .  
العدد الخامس، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨

## صدر حديثاً



سلسلة قضايا راهنة

المسيحيون والعروبة  
رياض نجيب الرئيس

يفتح المؤلف في هذا الكتاب باب مناقشة عروبة  
المسيحيين وهويّة اللاتينيين على مصراعين، من  
خلال مناقشة آراء مجموعة من الكتاب  
والمسيحيين المسيحيين اللاتينيين الذي أعادوا  
الجدل حول الوجود المسيحي والكنائس اللاتينية  
خلال سنوات الحرب



دار النشر

4 Sloane Street, London SW1X 9LA

يتطلب من

مختارات من شعر غيورغ تراكل.

ترجمة هزاد رافعة

الكتبة البولسية - بيروت، ١٩٨٨

تراكل. - تراكل، ماذا يجري؟ منذ ثلاث، أربع  
سنوات ولحديث حول الشاعر الألماني غيورغ تراكل أخذ  
بالاستعداد، خصوصاً في فرنسا حيث صدرت ترجمات  
مختلفة ودراسات ومقالات وكتب حول حياة وأعمال  
وغدوت تراكل. وفي سلسلة من الألب الألب، نشرت  
الكتبة البولسية قصائد مختارة له نقلها إلى العربية بسرعة  
الشاعر هزاد رافعة. لكن لماذا تراكل، وما هي القطعة  
الحالية في أعماله؟

إن التناقضات اللونية الصاعدة في أعمال هذا الشاعر  
شديدة الشبه بالتعجرات الكوسموترو الحديث. ولديه  
كلف يهيم الصورة بالفوارق الحادة بين عالم المادّة وبين  
الطبيعة. ثم أنه يتعامل مع الرؤيا والحلوسة، مع الحاحس  
والحلم، مع الوسوسة وأخيلة الموس في مستوى متساوٍ  
كتمالته مع الصورة الرضعية العادية، فكانه يعرف دماغه  
وروحه بمعجزة، ملقياً بكل كيانه في الكلمات.

وبشأنه شأن السيميائي فابيستر كان تراكل مدس  
كوكبين من الطراز الثقيل، أي أنه صير آخر كان مدس  
صحو ودفع تصاعدي بالحسم والعقل نحو تألي  
كروستي للرواية الشعرية، بعكس رامبو وكوكرو وبودلير  
الذين ألتصوا الخشخاش والأهون، غدرات القرداس  
الأصطناعية والرؤى المطوطة وما لا شك فيه أن البوابة  
الكارتونية - الكسوفية التي نبض وتوتّر مثل تيار خفي في  
فصائل تراكل جعلت شعره مغرباً من فزاعة النصف  
الأخير للقرن العشرين: الحظر الذروي. ويمكن وصف  
الحركة الداخلية لمعظم أغانيه بلطفة باللون والريح  
كالتفجير العطر الذي حيث القمة تليه والهباء آخره  
حقيقية غويّداً ذاتي، على وجه الغرب، وكان شمساً  
مفجرة تنشق على الكرون، ثم لا يلبث أن يفسح كل  
ذلك الانبهار الرهيب في الظلمة والصفيح

بهداً عن الدهش الفلسفي وبالرؤيا ومدحا كتب  
تراكل نبوءات كاسوبية راعشة ومختلطة سدى الحان  
القفود وندحة الصريرة المحبطة، وجاء نقل هزاد رافعة  
لمحترات من قصائده إلى العربية فعلاً وناجياً □

جواد الحسان

# الانكسار والحزن



قامات الزيد  
رواية  
الياس فركوح  
مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)  
دار منارات (عمان)، ١٩٨٨

■ برز السيل فركوح في رواته الأولى «قامات الزيد» بوضع تصور دماغاً وصورة، يشرا وأوصاف، فرد وحده يمكنه تصوير وحده والتشتت وتكثيف الحياة

لا يكتب فركوح عن المرأة وحده، ولربما لن يكتب لشهوة والحياة والموت. يكتب كرواح عاش والتجربة من داخل، وإن لم يكن ذلك شرحاً أساسياً أو ضرورياً للكاتب. فـ «قامات الزيد» لا توحى بمسافة بين التجربة الفنية والتجربة للحياة. يصرف النظر عما إذا كان فركوح أحد أبطال روايته بالعلم الشائع للكاتب أو بمعنى المصنوع الخاص للعمل وليس مصادفة اختيار المصانع وصدياً والغلاف الخلفي أسود، كما لو كان الكاتب ينتمي الزمن الحادوي الخائب بيوته المائلة إلى الضمة. فلا انحصار واحد، أو حتى عمر إنشراح.

في «قامات الزيد» لم يفسد لغوي، متداول زماناً وأحداثاً، علم بالآلام والدمار والسير الحتمي نحوها منذ نشأة البداية. ويوحى صوان الكتب والعدم والعيشة وانكسار الاحلام، وكل ما يحاول الانكسار من حضيض الواقع والسرى الشخصي المجدب لا يلبث أن يسطع كالخروج ثابت في الزبد الحليبي. غارت في الأرض للثافة. ملغ في ملح بيوت في رمل الملح في الصفحة ٥٢

أو الزهرة الحجابية التي تند صفحة كاملة لا تقطع نفسها أو فاصلة اصافة إلى ذلك ثمة نصيبات عاشية طويلة تشد عوارج الاطوار أو ثنائيه لكنها تير بعض الجيوب لدى الشخصية. ولا يؤدي هذا الانحصار القسري الى الانحصار من روح الاحداث وسير الشخصيات واخو «الشخصي» والحاصل الخيم على الرواية

ويبدأ الثفاء الطيب والحلي والتليبي مكاناً. وليس زماناً. في السيارا التي انقشهم من بيروت الى صور حيث يصادرون سياراً الى مصر. وتذكر السيارا والسنة بالانظار في الأدب الروسي الذي يرمز الى رحلة الحياة والوت لدى الشخصيات. وفعلًا بقادر تدوير الحليبي السنية ليدس لامر مهمة عاجل، ويقادر حال الطيب وزاهر التليبي وحدهما الى مكان آخر يفترض انه سيؤدي الأمل بالراحة والثاني بالمشاهدة الجامعية لكنها تكون المهمة الأخيرة في حياة الحليبي الذي كان يتسلق جبهته المسجحة ليستقل الى المناطق الشرقية في لبنان ويجمع المعلومات التي تقدم المقامرة العلسطية.

في اللحظة الأخيرة يسترده مصر، بل خياره، لأنه كان يحمل مثل البده انكسار تفصيل الهبات القتالية في لبنان على وظيفة في مديرية الترجمة في دمشق. وتدير محكوم بالأسطورة مثل طولته. فالمرارة، صديقة أمه، التي قرأت كله وهو طفل قالت: «أراك مسافراً بين بحر ومجر ونهر لنوس يوماً على أرض» ص ٤٤. وهو ضخم لثيرة خط الحياة في بده، لم ياتلح يوماً الأوامر التي أعطته له برغم انه رأى الثورة معلومة بخطابها البشرى ص ٤٩، ويرغم حبيته من إبعاد «أبو الحكم» الذي وكانت مثاليه الدفينة والراسخة يقسده الى الوهم بأن العودة الى الأصل هو سبيل الخروج من حلقته

المراتب الحاضرة ص ١١٧. ومشي طريق حبلته كـ «مسح آخر» ص ٢٦١. لأنه ليس انه يسيطر الرافضين على حبيته ركضاً. المنطق لهه ص ١١٣. لهذا انه في حروب شرقية من دون فنانين يحاول أن يتبع سقوط

عنه «من سرعته» أو «يوحده» بما يسير له من معلومات وشهادات في المناطق المعزولة. لكن/ أصداءه اللذين ياتلح معهم في حل الصليب على مصدر يحدون معه في كل الأشياء الأخرى، ويقبل ذنباً، يستغل في تحدر عمداً سرية المرأة. وما البحر يقربها لياقني، إذ هو مشهور لصحبته وانريد، ومن يجد مساحته في الموت.

وتبادل الطيب صديق تدوير الحليبي وهده. هما وبقان في خندق واحد يرغم سخرية الطيب من سيرة الحليبي والمثقف الفضائية الطيب «بورجوازي متعلق» ص ١١٠، لا دافع ظاهراً له للالتزام الى المقامرة وتعمل شطفت عيشها البوني فكيف يطالبها بالصبر، مدنياً، في الحياة والموت. والمقاومة، كتفلة بده، لم تحسد حلم الطيب أو توفر له الوجه الآخر للواقع، بل كانت مهرباً له من الذات ومن الذات مما. المعجز الساحل، أبوه، كان مقتضياً بأنه لا يفتح. وأراد أن يثبت نفسه قبل أن شخص آخر، انه لم يات عبثاً. ويصعب الالتقاء على الطيب الذي يحمل ماضيه كشخص آخر يواجه دائماً ولا يستطيع التخلص منه. ويتكاتف مع الحليبي في الرؤية لكنه يفتني معه في امر واحد، والأصح شخص واحد: ثريا السامود المصرية التي سقته الحليبي، كان في ذلك ما يكمل أسطورة، لتسليح المتلور للشداء والذي يسامح الآخرين ويغفل عنظائهم بيه. ويرغم معرفة الحليبي لاشتهاء صديقه ثريا لا يسمح لها بالتعلق الى الأمر ويتجنب الخوض فيه. ولذا كانت ثريا مرراً للحليبي فاما المرأة - الحلم (الذي لا يتحقق) والطيب وكات مصورة في إطار الحسد الطيب لا يعهم لماذا لا تستنجب المرأة هذه أرحمة الحظارة، هي التي تجلس الرسات وتلي رعاتهم. وفي بعض الاندفاع وسادة امرهم في السبي الرواية، يقع الطيب في متاهة الأروا ولا يخرج إلا بالآزواجية. «أين أذهب سوحه» ص ٢٣. أسسك سوى الماضي ص ٢٣. ولا الماضي كصاحب وكالتسليق فتخرج الأزوت، ويمتد الورق والشخصيات أيقياً وموعوداً. لذا

## مودي بيطار سمعان

# أحب تاريخ وأحب صنّاع؟

لقاءات مع صانعي التاريخ -

جوليو اندريوتي

دار سيد كويك وصاحبون - لندن - ١٩٨٨

■ صدرت في لندن الترجمة الانكليزية لكتاب من تأليف جوليو اندريوتي وزير خارجية إيطالية الحالي، صوابه وسيرته: لقاءات مع صانعي التاريخ<sup>(١)</sup> ويتضمن الكتاب مجموعة طريفة من صور قلبية لشخصيات عالمية، معظمهم من السياسيين، يعتمد فيها اندريوتي على تجربته الشخصية وذكراته التي تمتد لأربعين عاماً في الحياة السياسية، شغل خلالها

رئاسة وزراء إيطالية مرتين، وعضة مناصب ووزارة أخرى من أعمار اندريوتي في شتى بلاد العالم خلال هذه الحقبة الطويلة، وزيارات كبار المسؤولين والزعماء من دول العالم إلى إيطاليا، أتاحت له الفرصة لمناقشة معظم الشخصيات الرئيسية التي شغلت عالم ما بعد الحرب، سواء أكان من ذوي السمعة الجيدة أم السيئة. ويهتم ثلاث شخصيات حرب عرهما اندريوتي وجالسها، وهم الملك السابق فاروق، وحاج عبد الناصر وسعمر القذافي.

ونظم اندريوتي في ثنايا كتابه أصواء جديدة على وجهة النظر الإيطالية في السياسة الدولية والشؤون العالمية، ويصف شيء من السيرة الذاتية بعض نقاط الضعف والفتور في الشخصيات المهمة التي يتحدث عنها، كما يقدم تفاصيل دقيقة عن سياسة إيطالية الداخلية وسدومياتها البومية، حيث

كان التشكيل السي والوزارات الائتلافية قصيرة العمر، سمتهما العالمية ولكن انتماءات الوزراء، مثل معظم الوزراء السياسيين الذين يتكيفون سير المعاصرين، أقل شخصية رئيسية واحدة من الشخصيات الإيطالية التي

تألفها، وهو اندريوتي نفسه ولد جوليو اندريوتي في روما سنة ١٩٠٩ ودرس الحقوق في جامعتها، وُلد جوليو اندريوتي في إيطاليا في سن مبكرة، وسرعان ما أصبح رئيساً لـ

## نجدة فتحى صفوة

تعدلم المسافات وتسطيل، وتراسل الطبع مع الخارج ويضعه على لكر تبنى الشفاعة العراقية بين المثل والحق هذه المسألة الصعبة وإضافة في الوقت نفسه من ٣٣. لكن لا يلبث أن يتخطى هذه المسألة ويعبر بحرا، إذ يتنحى عندما يلهمه نأ مقتل الحلي ويقرر أن يوم مئة «يومي» وما أن ماضي «يه» من ٢٢٢. المثل وحده أخرجه من نقطة الوسط ولما بين يده وأوصله إلى ذاته. في آخر المونولوج الذي يجتمه به فركبح الرولية يقول (الطبيب: ٥). فأنظر في الأضيق ولا أرى سواي... ويبدو انتحار الطيب أول الأمر معارضة وسط المنطق. منطق شخصيته وإيمان الآخرين أنه دين يرب، وعاجز عن الأحباب في التناهي إلى الآخر، ومنطق علاقته بغير وعادته استقالة صديقه ثريا في بيروت والقاهرة. مقتل مدير بنخب خالدا ويضعه معاً وكنت مجرد مؤرخ (...). كنت أحس دائماً بأنك تسيء نفسك لدور الشهود من ٢٦١. لكن تراكم الحيات بلغ المروية مع موت مدير ودفع الطيب إلى الفتنة الفاصلة التي لا تغفل الإرواحية ولا الوسط. في المونولوج الأخير يرى موت صديقه تحدياً، وكل الحيات في ولا حيار غير الموت له؟ حسناً... هذا أنت ولكني سألتك حتى لا أكونك، المفارقة في تأت له بالخلص، وعذاب عندما اكتشف من داخل أبنا ليست الخال التظيف الطاهر الذي يمنحه الوجه الذي يبحث عنه. قال: وكان وقت استراحتي، من لا يخرج إلى الاسكتندرية لكن هذه لم تفر له سوى مسرح موته. وكان الحيار عته حتمياً، ولا تتأفف في حالته، كما عند تندر الحلي لأنه رأى منذ البداية أن الموت هو نهاية الطريق. فصروان الشهاب للنحس، زيله في القتل ومخاض في احتياؤه حتى النهاية حتى الموت، وفذا كانت المأزق مع بئر الحلي عنصراً مكملاً لاسطوره، وباب مع خالد الطيب الوجه الآخر لثروت، والصد الملتصق بها. بيروت الحرب والسلام، وبيروت الحوة التي يبحث عنها. وكلها على غير محسب بالدي لا يسلك قلت بيروت كان للدمام ضحية على الاستكلاء والمذاق الضعيف للذنية كلما من جسدته أرض المدام؟ من ١٢٦ و ١٢٧. وهو كئيداً يفسد (دخل اختار) امرأة تزيد ضياحه بدل أن تمنحه شيئاً من الاستقرار (السياسة) ثروت يأنه في روجها دعاهما والدمام ذاتاً، وراس المجلس معها منذ أول لقاء في الوقت الذي كان يشتهي ثريا. ربا لذلك حيز من أحندها باستمر، من ١٢٧: واكتشفت للدمام أنني ألتصق عليها ولا أنظر إليها، فهو لم يبع امرأة قط وبقيت المرأة له جسداً فقط

زاهر النابلسي يبدو إضافة إلى خالد وتندر. أنه الشخص للعديد الذي يسمي إلهامها بإسمها ونظر إلى كل شيء، بينتين مفتوحتين متشاكلاً على الدوام إذا كان على دغما أم على صواب، حياراً بين أبيه الذي أبهض حلمه بالمصولة إلى فلسطين مع هزيمة عبد الناصر، وهم مصور والي الحكوم التمسك بالاصول ولو عنت المفارقة وسط على التصديق. زاهر خاضع للتشاك والاجوسية النهائية. بين يتج والده أم عده؟ القرض أم الثروة ولا التنظيم على حدنا أم على صواب؟ خالد وتندر يحشيان عليه من طرونية ولا يعطونه الأجوبة والواقعية لكي لا يصدم في أول الطريق. لكن زاهر يتنمض طريقه وحده ويهدد الأجوبة. يسافر مع خالد إلى مصر لأجراه المتاحبات التي لا يهيم. أنهم معصرون أبو الحكم الذي لا يهيم للما ليد. زاهر هو الفتح الذي ينظر النهاية ليكون رأياً وصفاً. هو والصوت التشاك بين أبيه الحية وعفاف الإعجاب. لكنه متفرد متعاطف إذ تنضمه جهة تندر الحلي التراجيدية يرغم أنها كانت كاتبة في الاحتيال أسلوب الساء في وقايات الزبد هو للنس. مجلة فركبح تتركز، تنبش لافتة لا تكرر رجائه في العال، لا حدنا مع الاحتفاق بشاعرية مؤسلة نند الرولية. وهو يفت السباق ويلعب، ويظهر الزمن فتشاكل إبعاده، عاصياً وحاضراً ومستغلاً. كذلك موسوعياً ذاتياً. ويبلغ في النهاية (ام الدالية؟) قصة الغربة والاكسار. □



السفير اعجابا بفستان هذه الفتاة الشهيرة، فإن كان من الملك ألا قال: «لا تخفي من النساء فستين» بل ما في داخلها... ويقول أندريو أن جميع الحاصرين صعدوا لهذا التظلم من الملك، وأحرزت زوجة السفير والقائلة الكثير ضحكا واضطرابا من دون أن يشعر جلالاته أية ضرورة للاعتذار أو على الأقل التحير لملاحظته بشكل من الأشكال ويقول أندريو: «نعم، وهو دبلوماسي في مدرسة ثانوية بدلا من اعتقاله للعرض، لكنه كان يحس التصرف «بحر ما فعل»

ومنها أيضا وصحة لزيارة شاء إوران السابق إلى فيسبا وطلبه إلى رئيس البلدية الذي كان في استقباله مع أندريو، حال وصوله، دون أي تردد أو عجل، أن يبي، له امرأة يفتي الليلة معها. ويصف أندريو دعشة رئيس البلدية لهذا الطلب الغريب والعصيم من ملك يستقبل استقلا رسمياً، والأجراج الذي وقع فيه، وكيفية تخلصه من

ويتحدث المؤلف بحماسة كبيرة عن الرئيس الأرحل جلال عبد الناصر، ويصف استقباله الحميم له في بيته المتواضع في الإسكندرية، ويقول إن ما جذب انتباهه في عبد الناصر هو الطريقة الخافتة والدقيقة التي أعرب بها عن آرائه، بصوت ينم عن التخصيم، ومع ذلك في كثير من الألفاظ. وما أسأله أندريو فيها فكان يعتقد أن الأحكام السيوفية يستطيع تزويد مصر بالسلح دون التأكد، حينما يجد الجهد، من أنه يستعمل في قضية ملية. فكر جمال عبد الناصر لحظة ثم أجاب: «إن دولة قوتنا مثلنا لا تستطيع أن ترضى أية معونة (وخاصة حينما تأتي لأحاط العبدون الأسرائيل) ولكنكم أنتم والولايات لا تفهموا جيدا، وحينما تأتي لحظة الحقد القوي، فمنها سمعة حرب الكفالة في مصر»

وما يلاحظه الفصل الذي كتبه أندريو عن الرئيس معمر القذافي كان عيوب فصول الكتاب الذي تحدث فيه عن ثلاثة وثلاثين شخصية إيطالية وإيرانية، بينهم ستينر كوتزي والدومورو وديونو وأريغورو وكيتي وبيليكو وجيني كاترو وبيرون وهرينجوترو وبوسيدو وأندريا غاندي وبيدي نين ونابو، وستر ناسير وأخرون. وقد كان ما كتبه عن القذافي يوازي ضعف من كتب آخر من فصول الكتاب. وأرجل ذلك يعود إلى تشعب العلاقات الإيطالية - الليبية، وتعدد المسائل المتعلقة بين البلدين، ويصف أندريو ثلاث مقابلات طويلة مع الرئيس الليبي في ظروف وسياست مختلفة دارت فيها المحادثات بينها من موضوعات متعددة منها اتفاقية كانت داخلة والأعمال الإبراهيمية، حيث أوصح له القذافي بأنسلوه الخاص ضرورة التمييز بين الإبراهيم والكباح من أجل الحرية. وكانت آخر هذه المقابلات تلك التي جرى بحث إثر العدوان الأمريكي على ليبيا. وقد أكد له الرئيس الليبي خلالها، بصورة صريحة وواضحة، أن ليبيا بوصفها دولة غير محايدة، ترغب في أن تكون لها علاقات مختلفة مع الولايات المتحدة تقوم على احترام الشامل. ويعلق أندريو واصفاً، أن ليبيا بوصفها دولة غير محايدة، كثيراً من الأمور والمواقفات الخيالية وغير المنزلة، ثم يقول: «هذا لصعوبة الوقت صفاً أن يكون الجزء إيجاد نقاط للتقارب في هذا العالم المضطرب للجنود. فمن هو السعيد من عزة اللقائي؟ لم تلتق اعتراضاً من المرز ناشر بغاندا وجوندا في طرابلس لحياة المصالح الإيطالية بعد قطع العلاقات الدبلوماسية مع ليبيا؟»

ويصف أندريو «ذاك الرئيس القذافي» مع ذلك، في حقه، اعتمد في التكرير، كرمزة أخرى (والحميدة) الموهوبة عن طوائف إيطالية إمامية في ليبيا، ولكنني كنت قد تلقيت تحديراً مسبقاً، بطريقة تروسي أنني يجب أن أغير الأمر أهمها كثيراً ولكني التكتل في هذا، وهو مصوره في الكتاب لحاف أخرى من هذا القليل والتعبات كدية، وهو مصوره علة كتاب طرب وتحت، ويحل بكثير من الطمولات، ومع ذلك، فإن اسم مقلته هو الذي أضفى أكبر جانب من أهمية. □

للإتحاد الجامعي الكاثوليكي، وانضوى تحت لواء دي غاسبري بعد الحرب العالمية الثانية، ولذلك تقدم صريحا في صفوف الحزب الديمقراطي الليجي، وشغل مناصب وزارية مهمة. ثم أصبح رئيساً للوزراء للمرة الأولى في سنة ١٩٧٢، ومرة أخرى في سنة ١٩٧٦، وخلال فترة رئاسته الثانية كان المسؤول عن تطبيق ما عرف بـ «التسلسل الشراعي» مع الشيوعيين، وكذلك كتب عليه أن يتألم الأمانة التي أحاطت باختلاف صياغة وزيمه الكديمومرة ثم مقلته على أيدي الكتاب الحمر.

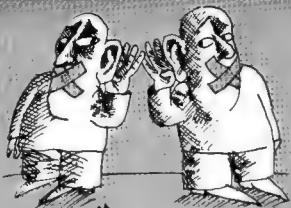
ولا شك أن أندريو ييا لديه من تجارب شخصية وما شغله من مناصب كان قلراً على صياغة هذه السلسلة من العصور القومية الدقيقة لقلاته من الشخصيات التي جمعت بها ظروف عمله وحياته السياسية الحلقية، وقد صاغها بمهارة فائقة، وأسلوب ينم عن حسن النية، وانغمس العميق. وكلما قطع القارئ، شوطاً في قراءة هذا الكتاب للمتع أرستمت له إضافة إلى الشخصية التي يتحدث عنها المؤلف، صورة تزداد وضوحاً ودقة لشخصية المؤلف نفسه وما يتبعه من ذلك وتهديب، وما يمتاز به من عمق الفكر ومد النظر والحكمه الصائب على الأشخاص. وهو في الوقت نفسه صريح مع القارئ في النقاط التي لم يكن يتقنها أو لا يستطيع الجزم بها، ولكنه حين يتوصل إلى رأي يناقض الرأي الشائع عن إحدى شخصياته (مساءه اكان رأيه إيجابياً ما سلها) فإنه لا تنوره الشجاعة للتمسك بهذا الرأي. وهو كريم مع من يختلف وإياهم في الرأي أو السياسة، ولكنه يبدو صمراً على كراهته لديونلو، واحترمه ليجي كاترو، واعجابه بانجازات نيكسون.

في الكتاب لمست آتسائية دقيقة، ولحات طريقة ملية تحف ما في بعض فصوله الأخرى من طابع الحد والزبابة، فعلى ما ورد عن صديق الملك فاروق وعندهما (الطوبير زولي) وهو ابن مهتمس كهرلياني إيطالي كان يعمل في القصر، وعاش معه في قصبي نكاد يكرز حيالاً عن عيد، وشهد في ذلك يقول الشاعر الإيطالي العظيم (دوتي): «به ويجعل كلا لفتاحين للقلب مليكه، وإليست هذه إشارة لوجه حد على لب شير. ان العود المزجج الذي كان يشوم به من جهة ظهره من جهازه أحبر للحرص في اختيار أجمل الفتيات لسيده، ومن جهة أخرى كان يسلوه الخاص بين الفاعرة وزيروخ» أروع مدخراته في البيوك السوسيري) وكان أندريو قد أورد في سنة ١٩٥١ لتصل دي غاسبري في افتتاح معرض الكتاب الإيطالي والذكرى الحسين لعرض أوبرا (عائله) في الاحتفالات البالغة التي أقيمت بمناسبة افتتاح قناة السويس. وفي تلك الليلة جلس أندريو إلى جوار الملك الملك في دار الأوبرا الملكية وبعد العرض قدمت رومما السفير الإيطالي إلى الملك الفاتين الذين أودوا أوارهم في المسرحية التأسلية الرائعة. وما حاء دور «فرجييا ربي» أبد زوجة

#### نجدت قصص صليو

كاتب وصاحبت من الصغار، له العديد من المؤلفات المطبوعة ذات الطابع التاريخي، ويصدر له أفرها كتابان عن شركة «رياض العرب» للشعب والسياسة، بعنوان «معروف الرصافي: الأساطير المعجونة»، والثاني من تأليفه «السفارة» مختارات من الوثائق الإيطالية.





# قضية فلسطين

عبد الوارث

محمود درويش فلسطيني وعربي، قضية فلسطينية

مجموعة مقالات لعدد من الكتّاب

مشتورات منوى - باريس

NUOVO CLAMORE

PALESTINI  
NON PAYS

N. 173 - 1981 - 1982

edito da Paolo Spriano e di Francesco Sestini  
Napoli - Roma - Torino - Firenze

111

CONFERENZA DI ROMA

البشر، فيتمس شعره في جروح التائبين الجائدين وفي يرقع عيونهم الملتصقة بالرجاءات. يتحل الشعر عن انجذابه المحاذية وهيمه الأخرى ويتصلق بالنصبة التي عالجته طويلا. وكان محمود درويش قد رفع قصيدته الى مصاف الشعر الصرف وجرحها من عبء الواقع نزعاً بها الى الأبعاد الوجدانية العميقة والاختلاجات الوجودية الداخلية.

وفي عمرة القصائد الكثيرة التي تراكمت واستعدت وأوردة إحصاءها، داخل الحظارة العربية وعناجرها كان للقصيدة محمود درويش الفعل الأكثر سحراً والأكثر اختراقاً. استطاعت هذه القصيدة أن تتحول معادلاً موضوعياً للواقع الذي تتمتله. أي أنها اختزنت جدار الواقع بلغة الواقع. فما أن اختبرت القصيدة حتى حدث ما لا يمكن منظر لا داخل العالم العربي فقط بل داخل الأراضي المحتلة حيث تتعاين معضد الانتماء والشاعر يجاهد سلطة الاحتلال لغة جاحزة لتدرك السلطة تمام فعلها ورد معيها بل هو يحمل من سلطة الاحتلال درعاً شديدة لكسر أهالة التاريخية للاحتلال بالنطق الذي يعتمد الاحتلال معه.

أما السؤال المطروح فهو: لماذا أحدثت هذه القصيدة صدمة كبيرة لا تكن متوقعة؟ فقد ترجمت القصيدة خلال أسبوعين ترجمت أربع، وبشرتها أكثر من صيغة إسرائيلية وعارضها كتاب إسرائيليين ولأنداءهم يحرقون. ده مغالاة كثيرة تتناول القصيدة باللغة المعربة والمعرية. وإذا استحق شعير معه مدد بالقصيدة وشاعره داخل الكتيبت ويقول حرفاً في ٢٨ نيسان ١٩٨٨. وهل شعير المدح على أن أهدفتني تحت مهب عصفاته؟

■ وعابرون في كلام عابره لا تكن مجرد قصيدة كتبها محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية كعادته، بل إنه المر وعصبه الحميم الذي لا يند: قصيدة تجاوزت حدود الكلام العادي وحطقت الفعل الذي يصو اليه دورا الشعر الثوري الملتزم. فالحظبات السياسية لم يكن مجرد خطاب سياسي والكليات لم تعقد جدواها على عرار الكلام الكثير الذي يتراكم يوماً بعد يوم في الزمن العربي الأثيم. أخذت الكلمة حقاً حجم الوصاصة البرية ولون الحجر الغمس بالأحلام البائعة والمروج اليومية. صار للقصيدة الثورية بفعل طاد بحث عنه: ألا تكون شاهدة فقط بل أن تكون جرءاً من الشهادة معاً.

لم يكتب محمود درويش في مراحله الشعرية الأخيرة قصيدة وطنية صاخزة على عرار قصيدته وعابرون في كلام عابره. طلعت هذه القصيدة من المعالاة اليومية لباس الأرض المحتلة. عاشاعر يستوحي دنورة المخاض، لغته الصخرة اموتوه وأسلوبه المتراوح الألوان والظلال ويكتسب بالنصب النافر والغضب المقدس أحلام أولئك الشعراء الإنثاء، امحاضرين يخوف والذل ويعلو انتباهه الى الرنس المطلق لاتعاضه لثي امدنعب هناك. في الوسط الذي يمتد ويستعد. كان الثورة الجيها، ردت: شاعر في جودوه الأولى فراح يشاركه الناس همومهم ويكتب مدحهم كلاماً يشه صحتهم وعرضهم ويعرف من إيقاعاتهم المختورة ووجدانهم العذب وذاكرتهم يسترجع محمود درويش لغته المعقودة الأولى، ويصرح بالكلام الخفي



لا يطالبنا محمود درويش بمقتلرة البلاد الى الابد بل يطالبنا ايضا بحمل جثث موتانا معنا

القصيد الى العمرة وبشرتها في الصفحة الأولى تحت عنوان مثير (الشاعر محمود درويش المسؤول الثقافي في منظمة التحرير الفلسطينية يدعو الفلسطينيين الى طرد اليهود من البحر حتى بر الأردن) لكن الترجمة الجديدة حلت تشويها متعمدا للنص الأصلي في هدف إثارة لاهيات العروبة. وفي اليوم نفسه استطاع أحد الصحفيين في جريدة وهاترس، الاسرائيلية ان يتصل بالشاعر الفلسطيني هاتفيا وان يجري معه حوارا حول القصيد والمباحثا وحول المزمع اتي اثارها صحية ومعنوية. وفي حوارها مع محمود درويش ان القصيد نستوي انصاعة انصاعا لشعبي الفلسطيني وأما (أنا القصيد) فهو الاسرائيليين الى الانسحاب من الأراضي المحتلة حتى يتمكن الفلسطينيون من بناء ديارهم المستقلة. وأشاد درويش الى أنه لم يدع الفلسطينيين الى رمي اليهود في البحر وترى بيتون أنه كان من الممكن ان تنتهي القصيد عند هذا الحد لولا تدخل الجيش الاسرائيلي الطرّف الذي صدح حله صد الشاعر وقصيده. وجاء خطاب اسحق شامير في الكنيست بعقب الرئي على انظر. وفي كلامه ايضا ما يدل على الحقد الكائن في اعمق السلطة الاسرائيلية على والانقضاض: «الذين لم يعمق ليروا وأدان ليسمعوا، ما كانوا يحتاجون الى هذه القصيدة الرعابة لهذا المشيئة، الذي يطالبنا لا بمقتلرة البلاد الى الابد قطع، بل بحمل جثث موتانا معنا، وأعقب بعض زعماء الاحزاب الجبهة المتطرفة أمثال يوسف شاليتا وغيره.

قد لا يأخذنا البعد السياسي كهذه أول ونحن حبال نص شعري استطاع أن يحدث شرخا في جسد الواقع الاسرائيلي. فدرات الفعل كانت كذرة وتحوّلت لقصيد درويش نوعا من «الذريعة» لأي كلام متاح وممكن. وقد صدرت مقالات كثيرة تندد بالقصود «الأراهي» الذي تحمله قصيدة درويش، كما انهم الكثيرون، متناهيين الالهة الاسرائيلي المنطق الذي أصل الخوف والرهبة. غير أن ما أثار الاستعراب هو مواقف بعض الكتاب والصحفيين الفلسطينيين الذين سرعان ما تخلّوا عن آرائهم التسليية، أمثال باجل نطوان وغابريلس كتمان (صدّرت احدي رواياته حديثا الى العربية) ثم لزان عن صوته الرهيب عليه «التيه» وكتب عن نص درويش «إنها قصيدة مجرّدة، خالية من الدكاء ومعيقة». وأكثر، انها قصيدة سيئة. أما غابريلس كتمان الروائي المعروف باعتداله وصدائقة الشخصية لمحمود درويش فقد كتب مقالاً فيه الكثير من التوقّاع والتطرف. كتب كتمان حرجيا «وقيل كل شيء»، أقول لك من كرسا وميلير ان قصيدتك قصيدة تافهة الشعر الوطني الري. والأدب الوطني ذاته بشكلنا نعمة للشعوب المتصدية وطعاً يضاف الى هذا الاستبعاد. من هو ذنوبه؟ لا يستطيع ان يكون «أنا»، ومن ليس «أنا» ليس شاعرا. من هو ذنوبه؟ لا يستطيع ان يخرج من لفظه الى عبارات حكمية، كلاما فارغا، والكلام هذا لا يستطيع ان يكون شعرا. هذا امر لا يربو له بكل بساطة.

ويكتب غابريلس كتمان ايضا: «ولسألتها مكتوبة فوق كل صخرة من بلادنا وعلى الرقوق المدونة في أرضنا، منذ ثلاثة آلاف وخمسة مئة سنة (...) سنة آلاف من معاصرينا وروءاه هذه الأرض بدمهم في ١٩٤٨ وألاف الآخرين وروءاه من بعد، في كل مرة كنتم تحاولون عو استموا وذكرا (...)». ويرد كتمان ان قصود القصيد: «يوم يحل السلام سوف علمكم أنت ايضا، كما علمنا العالم كله، كيف تزوع الفصح أكثر في مساحة أقل من الأرض ويكتفي أقل من الماء ويكتفي أنه يكون قمحا أفضل من الفصح الآخر». وما كاتب اسرائيلي آخر يرد ايضا على قصيدة درويش، يدعي عاهلي اسيد: «ويجي علينا، طويلا سنوات عديدة، ان نحجم على ضغفنا نهر الأردن وعلى مرتفعات الجولان واليهاد في ألبينا. قدب، مدافع ودمادنا وصورتنا تحب ان تكون جائرة» سوف نضع المظلمة على الفلسطينيين يد من حديد. ويبيتي على هؤلاء المظلمة الى آخره صهم

له القلة المنتظمين تحت ستارة منظمة التحرير الفلسطينية، قلناه أحد شعرائهم، محمود درويش، وزير الثقافة المزمع داخل المنظمة والذي يجعلنا نتساءل أنه ياتى صفة منح نفسه سمعة متعلد... كان بإمكانه أن أقرأ هذه القصيدة أمام البرلمان، لكن لن أصبحها شرف الدخول الى وثائق الكنيست.

كلام اسحق شامير سرعان ما يصبح نصه مدعوم عن اسحق وجلاءه الدخيلة. خطاب السلطة لن يشبه أبدا خطاب الصحة بل ان السلطة تصر على اداء دور الصحة لأبى سلطت أمام صحتها.

هكذا أدرك محمود درويش سر الثورة البيضاء للدملة داخل الأرض المحتلة فاستوحى الشراء الذي يجعله الحجر حين يتخلق من اليد الباصرة البيضاء والغضاء الذي يرسمه الحجر نفسه داخل الساء الأولى القصيدة والشاعر والقصيدة التي حدثت هناك موضوع كتاب بالفرنسية صدر حديثا في باريس في عنوان «محمود درويش فلسطيني وطني، قضية قصيدة وحوى من القصيدة في ترجمة الشاعر امير عبد الطيف العربي وسداحلات لبعض الصحافيين الاسرائيليين تزيد القضية وتلقي عليها بعض الاضواء.

يقدم الكتاب «القضية جبروم ليسون البشر موضوعا سر القضية التي حدثت: ردة الفعل الساطع الذي أثاره في اسرائيل وفي جزء من الشتات اليهودي، نشر قصيدة محمود درويش وعارون في كلام عابره فابل للفتش المزيج. في يتعكك أولا الحق الأساسي الذي يملكه أي كاتب في أي لغة ضمن أصالة وليس في التبريرات التي توجيها التبرعات المرحية لكن بينهم خصوصا حرية الفلسطينيين في معالمتهم بمسلسل وساء

أما الصحافي سيمون بيتون فتناول القضية بتفاصيلها في مقال حل عنوان «القضية والمراة» وتوثق فيه مراحل القضية التي أثارها قصيدة محمود درويش وعمل ردود الفعل التي أحدثتها دون أن يميل الحيليات التاريخية الكامنة وراء القضية. تشرّد الصحافي الاسرائيلي المتحدّ على السلطة الصهيونية وقائع الحدث، فالقصيد بدأت حير كشف صحديا اسرائيلية تعمل في صحيفة بديموت احزوبت، قصيدة دروس ربحها الى العمرة وبشرتها في الصحيفة المذكورة وأوقفت سماد لا يحسم من الانقاس حول ادعاءات وهرة لا تحملها القصيدة. نصف ستر الصحافية الاسرائيلية بالمجهل السياسي الكبير وعدم الوعي الايدي.

غير ان صحيفة «معاريف» الاسرائيلية لم تلبث ان اصابت ترجمة

بصدرهيا

غلازي عبد الرحمن القصبي

في خيمة شاعر

أبيات مختارة من الشعر العربي

القديم والحديث

RAMADAN BOOKS

مكتبة الرمان للكتاب والقرآن

45 St. James Street, London SW18 1JL





وفي مقالته «عطسة اليسار الاسرائيلي» بقرا الصحافي لوري اعري (أحد رواد «أخبار الاسرائيليين الفلسطينيين») حقيقات لقصيدة - القصيدة - وصوتج ويصف محمود درويش بأنه «أحد أعلام السلام، جسداً وروحاً» ونهت العيز واليسار حترغهم معاني القصيدة ويقول: «من ناحية اليسار الاسرائيلي سيد الأمر عادي» (أما اليسار؟ بعض القادة اليساريين همو ضد القصيدة وأظهر وحية أمل لا تحيي أرتياهم جيداً، وسحر أفتريه من هؤلاء الذين أعطائنا حين منحناهم ثقافتاً. ويرى انه وليس أمامنا شخص صالح للحوار، ولا يزال السلم بعيداً عنه»

أبرز ما في كتاب «فلسطين وطني» قصبة قصيدة، «معص الحجاب الاسرائيلي» التاريخي معبنا الحروب الخافية من الثقافة الصهيونية الحنية، غائلات الثلاثة التي كتبه ثلاثة اسرائيليين معتدلين تحب على الأشعة المطروحة بالحبح ورد على الشكوك التي انعمها متفوق اليسير واليسار ومتفوق السلطة الاسرائيلية نفسها، حين حاولوا ان يبدلوا من قصيدة محمود درويش ستارة بعمون وادعاه مواقفهم المتطرفة وكاديتهم التي تترامح يوماً بعد يوم. قصيدة درويش لم تكن غريبة أبداً عن فعل والثورة المجازرة، حولت الكلام فعلاً حقيقياً وكان لها أثرها الواضح الجيد. وإن وحد المتفوقين الاسرائيليين في القصيدة المناسبة المتطرفة لإعلان انتقامهم الى زمس الضحية فإن القصيدة اختزلت المناسبة المتطرفة وصححت زمس الاحتلال القاتم وأعلنت ربيع الثورة المزهرة بالأحلام الباعية والأبدية الطرية والمجازرة الصافية للول. □

**القصيدة**  
**ليست يائنا سياسيا**  
**ولكنها**  
**لا تتألف البرنامج السياسي**  
**الذي يسندوه**  
**محمود درويش**  
**رسميا**

قرأ، فصادك محمود درويش ( ) «  
تسولي القنلات والشهادات ضد القصيدة والشعر كي لو ان محمود درويش ارتكب معصية ما مد أدان السلطة الاسرائيلية بلغتها وإذا كانت قصيدته تضع للقصبة الذي أسندته «عصباً جيلاء» فهي تدعو أيضاً إلى السلام، لكن السلام ينبغي والمعاد. لكن القراءات الاسرائيلية للقصيدة تجاهلت الدعوة الواضحة هذه، واعتبرت التأييل الذي يتناسب موقفها الايديولوجي»

حوى الكتاب أيضاً مقالاً جليلاً حول عنوان «قصيدة العصب» كتبه ماتي بيليد وهو صاحب سابق في الجيش الاسرائيلي ترك الخدمة العسكرية واصبح ان يدرس الأدب العربي في جامعة القدس وقد انحرف في الدعوة إلى ضرورة تحقيق السلام بين العرب واليهود. يتناول بيليد قصيدة درويش من الساحة «عصبة» والموصوعة ويقرى مفارقة بين سفر الزخام العربية للقصيدة ويد على بعض الأصدقاء، ويقرأ النص باعتدال وموضوعية معتمداً الرموز والحجوت ولا ينبغي رأيه من هذا البداية إذ يقول: «بديك معاصرو محمود درويش تبة» معاملات ولها عواطف سرية وعظيمة انضمت القصيدة في موصومها. ويرى في ختام مقالته ان قصيدة درويش لا تنتمي إلى الخطاب السياسي. فهي تدوير أصيل عن البوطة التالية التي يشعر بها الشاعر، حيال الأحداث... نقيب الشاعر يأخذ أحياناً برة السخرية وأحياناً برة الغم. لكن القصيدة ليست يائنا سياسيا رغم أنها لا تتألف البرنامج السياسي الذي يسندوه درويش رسمياً».

محمود درويش في كلام جابر. من قصيدة محمود درويش التي أدب رومعه على تطلعون القريون وبعض السياسيين الاسرائيليين

أولاً توقيت موسيقى المسلسل!  
فلما ما ليس يرضيكم هاء، فأنصرفوا  
ولما ما ليس فيكم. وطن يرف شعباً يرف  
وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة  
أيها المازوني بين الكلمات العابرة  
أن أن تنصرفوا  
وتقيموا أيها شتم ولكن لا تقيموا بيما  
أن أن تنصرفوا  
ولتموتوا أيها شتم، ولكن لا تقوتوا بيما  
فلما في أرضاً ما نعمل  
ولنا الماضي هاء  
ولنا صوت الحياة الأول  
ولنا الحاضر، والماضي، والمستقبل  
ولنا الدنيا هنا. والأخرة  
فأحرقوا من أرضاً  
من برنا. من محرونا  
من قمتنا. من ملحننا. من حرقنا  
من كل شيء، وأخرجوا  
من ذكريات الذاكرة  
أيها المازوني بين الكلمات العابرة... □

أيها المازوني بين الكلمات العابرة  
أبجلوا أساءكم، وأنصرفوا  
وأصبحوا سابعاً من وقتنا، وأنصرفوا  
وأصرفوا ما شتم من صور، كي تعرفوا  
أنكم لن تعرفوا  
كيف يبنى حجر من أرضاً سقف السماء...  
أيها المازوني بين الكلمات العابرة  
شتمكم السبب - وما دمتنا  
أنكم الغولاد والدار - وما لحنا  
أنكم دنابة أخرى - وما ححر  
شتمكم قبلة الغاز - وما للطر  
وعطينا ما عليكم من مياه وهواء  
أفعدوا حصتكم من دمتنا. وأنصرفوا  
وأدخلوا رجل عشاء وأقص... وأنصرفوا  
وعطينا، نحن، ان تخزن ورد الشهباء...  
وعطينا، نحن، أن حيا كيا نحن شفاء



شيريل داغير

مسك الغزال

رواية

حنان الشيخ

دار الآداب - بيروت - 1988

■ لكل رواية سيرة لا مرام، معلنة أو مضمرة. معلنة مثل حرفة هندسية، أو مضمرة مثل حرائق أشربة. وهذه السيرة هيته، على صورة كتابتها وشأنها. كتابة متصلة مثل شبكة من الخطوط الهندسية، تتروى أو تتراجع إلى الوراء، إلا أنها تبقى متوعدة، أو كتابة متقطعة، تتوزع، ثم لا تلتصق. دون أن تكون المعلنة أو سيرة بين نقطة ظهورها وبغضه. احتفائها أي هذه يقوم السير بين رواية وكلاسيكية وأخرى وحديثة؟ ربما ألا يتبسط النوع الأول إلى كتابة رواية إقليمية، تقيم الشطآن بين الزمن «الواقعي» والزمن «الروائي» والنوع الثاني إلى كتابته رواية توثق شكل السرد فيمة لا يقل عن مصمومه، حيث لا يتوحد الروائي عن إشعار القارئ. موجوده، مثل أصابع لاعب الدمي تظهر ويختفي حلف الصبرة؟ ربما حنان الشيخ تعودنا إلى روايتها مباشرة، دون لعب أو دوران؛ وقود سردها مائنة فيها تدعى الإصباح عمة، مثل من تكتف. أو يمشي عن القول. ويخلص ذات يوم للاعتراف: لا يختار رواية، بعض ولا يحب سكر. الكتابة، هو يعترف وحسب، فترا يبدأ من حادثة ماء عابرة أو سبيلة، ثم

تذكر الرواية. رواية حنان الشيخ تكثر من كره صوف مقصوده، إلا أنها متصلة، تدور على مسبق، تراجع، إلا أنها لا تلتصق أن تكثر من حديد، حتى نهاية الشجرة سدو هذه الرواية ثم تفسر مغنى يوفى قسلاً أو يسرع، إلا أنه لا يقدري سكة الحفيد المرسومة، يتقدم الزك في القاطرة الأولى، ثم تراجع في القاطرة المتسعة، إلا أن القطار محم من مقصوده

حنان الرواية يتقود بها  
«مسك الغزال» يرد في الأساس العرب في هذه الصيغة «عن أي العاص في حديث النبي في الخيل» وحدي فرصة تفحصي «ها» وفي رواية «حدي فرصة تمسكة قطيبي «ها» وفي رواية أخرى «حدي فرصة من مسك قطيبي «ها» أما لفظة فهي تليق من المسك، أما في الرواية فهو يرد في هذه الصيغة «سألت عنتي مرة عن مصاف رأني عن معنى «مسك الغزال» وما يدرك عني ب فلت شيئا عن مسك الغزال في صاحبة رواحي، لكنها قالت أنه أغل أنواع الطيور، يحدوه في كيس تحت طن الغزال الذكر، وأنها حصلت عليه من امرأة عنتت بها، وهي نعيم بيت الله الحرام مغنى حروف، حمولات مختلفة لعلامة لعمري واحدة، تنمقد دلالاها بين الخيل والطيف في القاموس، وبين المرأة والصحراء، ولحسن والذين، في الرواية ما هو هذا الغلب الغدالي الذي يبعث من كيس تحت طن الغزال في الصحراء؟

د هي هذه الرواية ؟  
ب، رواية صلا ؟

بحر س - بحر عد لسؤال دون إفعال مقصوده، فهذا العمل هو أقرب إلى من الحكاية، إلى في السيرة، منه إلى فن الرواية. يتضمن العمل أربع قصص، أربع حكايات، هي أربع نساء، صهي، نوره سوزان وفر حوى النسيان، حزيمة قسم الأصيل الإدارية في الجامعة الأمريكية بيروت. تسع نساء، الحرب إلى «البلدة» وهو بلد صحراوي في الخليج، دو - بحسب آخر - مع زوجها باسم وسميا عينا، ولحارن العنم فيه، في السيرة ما زلت، ثم في «جمعة الشابات والنساء» في الخليج، إلا أنها متفرقة القشل المهني سرعة، طالما أن ذلك شيء يلو كانه يحدث في كرة أرضية ثانية» متحدة معها أسيرة خفراء بسرعة، ولكن بعد أن عذبت عدداً من الضلالت، مع النساء تحديداً، ومع نور بشكل خاص حكاية صهي بسيطة، لا تحلو من السطح أحب، كي أنها تعثر إلى التصعيد التدريجي شيئاً أخرى

ستعود إلى لبنان في نهاية حكايتها، من حيث أنت، تشارك زوجها في الصحراء بجبي فروشه. أن تحصل العيش في البلد الصحراوي، لا بل متحدة نفسها في علاقة مثلية مع بورا، من حيث لا تدري. تعود من حيث أنت، محذرة غيرة، أو طريش عامر، هي عذرت وحسب في تلك

مسك الغزال

نسالة الصحراء العربية

صحراء، دون أن نجد، لا في دور عصمة، ولا في دور المستعصية في الحزن، ما يلي إسبانيته، عرفت أن أخاه، هـا، عربة، حيز انضمت ثوبه لطحي. **بؤ أسعصه حرجوب أن ذكرك لبرائه**،<sup>١</sup>  
 دور حركه أخرى. هي السب الصحراوية المقلدة... الصائفة  
 بق في عرام سهى بعد أن تعزمت عليها في الجمعية، وبعد أن جرى سحب حوز سبرها منها. فمع الزواج كانت بور قد عرفت السعر إلى البلدان الأوروبية، والذلات الحرة معاً. وعادت وسافرت مرة أخرى، وهذه المرة كطالبة لا تعرف إلا استعمال مقفلة واسعة كآلة لمعلق، أعرف من العاطفة والسهو والكلام والصحة. تنقلب بين العواطف، بين الرحال، بين البلدان، حائرة من عبادة الصحراء إلى عري الليل - ليل العواطف المتضاربة والهمة. كان يكتفها بمجرد كروبا في الطائفة، أن تدخل إلى المهمل وتتولم من شغلها عشتاً يظهر الدراعين والقديس، وتمت عصية شعرها، نكي تصعب امرأة أخرى. أمي امرأة أخرى حقاً، متحررة فعلاً، لم أنأ امرأة تتجامل على قيوها، ليس إلا؟ من هي نور بدون حوز سفرها، حين تنقلب عليها جدران قصرها، وحيدة في بصرية ملذاتها ووجعها المضطربة؟ أمي تحب سهى حقاً حين يترامى لها أنها وقعت في عراهم. أم أنأ نجد في هذه العلاقة مفعلاً، ولو عسراً، إلى عالم اللذة الذي يمددها عنه قسراً؟

بور مدللة وضائعة، حد أنها لي تطلق قبل أن نجد زوجها اللاحق أولاً. متضاربت في حلقي المحبوب المشومة وجوب البقعة، وتزكت جسمي ممرساً للجسرين كتمصيص على حبل قسبل، يطور وبدأ كيتاً ميب أعراه.

أهل القصص الأربع هي قصة سوزان الأميركية التي تقع في عرام معاد البديوي. قصة معقدة، مركبة، لا تحلو من تصيد درامي، وس هلق

إسبي لدى شخصيات مقنعة وواقعية  
 قصة سوزان صميرة الصحراء، إلا أن عمل فيها بطلان زوجها القام للصلح في إحدى الشركات، لا بل كتشكفت إسانيتها، **أولها الأخرى**. في هذا العالم الذكوري القمعي، في تالي سوزان في بداية القصة، في بداية علاقتها بمعاد، تلك العداوات التي يطلها عصباً ذلك الكائن الصحراوي الغريب، إلى أن هدعت هذه العداوات فيها أرونتها العادية بشعوري بالهنيء بدأ يزداد. كان شعري الأصغر، والذي يتهدد بلا حياة حول وجهي، أصبح دعاً برافاً. وكلامي كأنه الدور. (...) وفكرت أنه ما من مرة استحوذت فيها على كلمة، أو حتى على نظرة إعجاب وأنا في بلدي (...). وتزكت نفسي أتأنيب بملامعة جسمي. غير مبالية بالعرفق الزناه، البارزة عند أعل قديمي وقدي. معاذ يسك طيات اللحم وكأنه يكسح الذهب في معارة على باباه.

أرنة سوزان تستعير، إلا أن معاد يستعير، هو الآخر، في عالم من المذلات، لم يجد سابعاً قرب زوجته، وأن يكتفي به في أحضان سوزان. سيطيح هو الآخر، مثل نور، لا بل سيطع ضحية إنسان سفت الموت، دون أن يدري، في أول حين يخرج فيها وحده، دور سوزان، في رحلة مشتركة معها إلى أحد البلدان الأوروبية. جرح قديم، دون خبرة إنسانية. يستبعد معاد عن سوزان، إلا أن الأميركية تستشيط بهذا المحيط. ولو الرجع - الذي يصلها بإسانيتها المقنونة، بإسانيتها المستمادة فيع - المظلفة للمرة الثانية، تصرف على سهى في الجمعية **هائلة** إيجابيه هذه الصحراوية، التي تزوجت لأول مرة قبل بلوغها، والتي تقرو بعد ثلاثتها الثاني، العودة إلى مقاطع الدراسة: **كان عمري ١٢ سنة وأنا أقدر على سطح منزل أهل زوجي مع بنات الجارات. أنزل بسرعة إلى داخل البيت ذرى العمر: الأربعين يوم من السقم. أعوذ إلى السطح. ولقها فطحت كس أسى أبي مزوجه، وأزى لعب في بيت غريمه. لي تستسلم**

نجد لغيرها الساني. لا بل تنحوس معركه معولة، وهي أن تنوصل إلى مع لنجباطة وعلاقة سانية، وهو ما تنجح فيه في نهاية حركتها. أربع حكايات، أربع قصص، إلا أن حيطاً روايتها بسيطاً يربط تلك سهى تنزس ثم في «الجمعية»، بور تقع في عرام سهى، وسوزان تطلب من سهى مساعدتها على كتابة رسالة إلى حبيبها معاد. سهى هي صلة الوصل إلا أنها صلة حميدة

هي ليست رواية، بل مجموعة من السير القصصية، حيث تروي كل امرأة حكايتها: إلا أن مجموع الحكايات يرسم متجانساً، أشبه بـ «العالم الروائي». غير أن تبنيها المقاصد الروائية يكشف عن بنية مضمره، أو بالأحرى عن صناعي العرض القصصي. عن قصد حكايات، هو مغزى ما تريد قوله، أي «رسالتها» المضمرة. الرواية تحكي أربع حالات، أربعة «مدايح» سانية، تختلف الواحدة منها عن الأخرى، إلا أن مصر كل واحدة ممن يرسم حفا بيتاً، هو التالي: تنسقد الرواية على خاتمة إيجابية، هي نجاح ثم في محاولتها، بعد أن تكون الرواية قد تنقلت بنا في حالة أول، هي حالة الفاشلة، بعد حالة دور الصائفة، ثم إلى حالة سوزان التي تجد معنى، ولو متزعماً، لحياتها في الصحراء

إلا أن ما تقول حنان الشيع في ثبات هذا الفصل، رغم ضعف البهاء العام و«تبسيطية» بعض الشخصيات (سهى وقر عبيدا)، يلي الأهم. فلم يقدنا أحد حتى يومنا هذا إلى ذلك الدال المصراوي الحصري، بمثل هذه الجرأة والحساسية؟

عالم آخر، عالم بدوي مهيب، عالم عاطفي وجسي مليس ومقلوب من هي هي حفا؟ أمي مثلية جسيه حفا، أم مزوجة جسيه الجسيه؟ أمي تنكهي حفا ما تنكهي لرة في النش، ولوى في الجسد، أم هي تنكهي قمل التملك معه، عمل الجسد معه أم جسيه حفا، على ما يبدو عليها، أم أن لغير لذة أخرى، تحقق بقدر ما تنمع؟

العواطف مقلوبة في مقابلة لا يعنى التقل فيها لا أحد يعيش عطشه حفا، ولا يتجوزي لها بعد. **أعزى مع العمر العاطفي - الجسي لدى الشخصيات: ويكس السبرلاكي يسرح شعر سوزان البلاجي كأنه حلاق محترف. كما نزل إلى الخلع ليمد الشاي بدأ كأنه فتاة ملعة بجبال جسيها. ولما صاب الشاي في صاجون أماني، ووقع إصبعه الصغيرة، وكلمه مضطربة أنيقة، وهو يترك المعلقة مذنيا السكره. ومذا عن معاد البديوي الشلي يكشف عن سوزان - رغم زواجه بقاطمة - إحسانات الرجل بالزاة لأول مرة؟ ومذا عن زوجه معاد الثانية التي تقول عن الروبة الأولى المسنة: «هي مثل أمي، وأنا أحبها»، أو عن ثم التي ترح مثل الأطفال على سطح البيت بعد... زوجها؟**

حنان الشيع روايتها أكثر من أي وقت مضى، إلا أن صانعها تشكو من نقاط ضعف. تنسج إلى الرواية، ولكن دون أن تنصل عن الكتابة الدائنية المرسلة سردها يشكو. أحباباً، من المشرية. بوعده، لمو عرفت أن لي أورو أحد. تحرفي الصحراوية يجب أن تعتمد على المكان أيضاً، لا على الشرط. يجب أن أقيم حواراً مع الطبيعة؛ كما أنا يشكو أيضاً، من صعب في المتاعه الرسية، قلت لا تعرف، أحباباً، متى حدثت أو ذلك، كما أن الانغلاقات من حادثه إلى أخرى لا تنمو معمة، ولا مرة أحباباً

نيل حبان الشيع أكثر فائكر من العافية، لا بل من المحبة الدارحة هذا يجر في الحوارات خصوصاً، حتى أن الرواية كستها بمحبة بسيطة، وتجنحت في تقريبها من القاري، العربي. أكثر هذه المحبة الدارحة لقلعها ليص في العبارة الروائية «تغشغش فقصوها»، «أني ل» استنجال معاه في موضع الشلي، «تهدس بشعر»، «عذرت لمزارة»... إلا أن العبارة تأتي وكيفية، وموهلة أحياناً

لا يغتنا احد  
 حتى يومنا هذا  
 إلى ذلك  
 العالم الصحراوي  
 بمثل  
 هذه الجرأة  
 والحساسية

الفنسة الفلسطينية في المكرة اللبنانية اليسار والتاريخ الأبدولوجي  
للازمنة اللبنانية. الأرق موقع الكتائب في «لجنة السانية» حدود  
عازق الكتائب. الأكثرية والخصوصية الإسلامية الكيان اللبناني، الحليمة  
وانتمائه السياسي التاريخي الثانية هي الحلق □

#### ورقة البهاء

شعر

معهد بنيس

دار توفيق للنشر - المغرب . ١٩٨٨

■ هذه هي المجموعة الشعرية السادسة للشاعر والناقد العربي محمد بيس  
بحد مجموعته: ما قبل الكلام (١٩٦٩). شيء عن الأصطفاة والفرح  
(١٩٧٢). في شموع غير اعتداد الزمن (١٩٧٤). في اتجاه صورك  
المعوي (١٩٨٠). مؤامرات الشرق (١٩٨٦)  
الكتاب الشعري الجديد هو عبارة عن قصيدة طويلة في تشكيلات،  
عنت عليها تشكيلات ميرت برع محمد بيس الشعري في مجموعات  
الشعر، رسمت ذروة التعبير عرب في كتابه وفي اتجاه صورك المعوي،  
في أحدها القصيدة.

فلس حجر شمس

فلس

مغربي

سبحان رباح

بدم

بناتلبي عبد هببات متحفة

براميه

بسبح صباغ □

#### عرباء والشيخ والزمنيق

قصيدة ومسرحية

د أحمد سام ساعي

دار لثارة للنشر والتوزيع . جدة . السعودية . ١٩٨٧

■ يضم هذا الكتاب حكاية دائرة وسرحية اشتركة بمصروف واحد،  
والهدف من كتابتها كما جاء في مقدمته المؤلف هو العمل على تذليل  
الصعوبات التي يواجهها التلامذة في دراسة مادة التوحيد . ويصحب  
المؤلف «دولاً شراكة التقيد منه في العمل القصصي» واختلاط دوراً  
فيه، من شأنه أن يخفف اعتيابه بـ «وحداء مصعب» واستبداله  
لقدراته، كان التفكير في تجاير الحكاية إلى العمل الشطلي، فخصصها



#### من تاريخ التصليب في الاسلام

دراسة

هادي العلوي

مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية

في العالم العربي . بيروت . ١٩٨٧

■ يتألف الكتاب من قسمين يروي أحدهما قصص التصليب في تاريخ  
الإسلام ومواقف الفئات المختلفة منه، وأراء الفقهاء فيه . ويبحث القسم  
الثاني في المعتقدات الدينية للتصليب كاشفاً من خلالها عن دور الأديان في  
هذه الظاهرة «لحائية» . وفي هذا القسم تركز الدراسة على البعد الديني  
للتصليب من خلال استقصائها للبعد التعلمي في الأديان، لا سيما  
السورية، ولو أنها لا تستبعد الأبعاد الأخرى للتصليب كالتراث مشترك  
لجميع المجتمعات والعنصر الطبقية. □



#### أصوات... (Voices...)

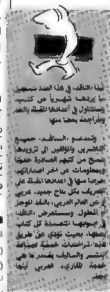
رواية

أحمد سام ساعي

ترجمة على تيركات

دار توفيق للنشر - المغرب . ١٩٨٧

■ تتألف الرواية من لوحات قصيرة تحت عنوانين رئيسيين: «الحقيقة في  
المؤلة...» (شعر) (احتفال بمروري...) (أصوات...)،  
(أصوات...). إنها أجساد مرفوعة، (الرحلة الكبرى)، (مجاز يوم القليلة)،  
(بيت سري)، (حالة طوارئ)، حرق الكتائب، (إنك ولدت في ليل  
الحكي)، (تحت نار حملة طاجين فاسرة)، (مسطوح)، (الرجل)  
اعترفت الرواية إلى مقدمة عن الكاتب وأعماله □



هذا الكتاب في ظل الجدل السياسي  
ما يربطه بشيئا من تناسخ  
يستندون في أحداثها لثقافة الغار  
وباراجمة بعدا في  
وتمسكو بالسفاد - صبيح  
البحر - وللأفكار التي ترونها  
يبحث من كتبه المصادرة حديثا  
ويطرحها عن طهر إصدارها  
عبرها في إصدارها المثلث على  
يتركب كل ملاح جديد، عربي  
في العالم العربي، بأفكاره الفوج  
والخطوط ويستمر حتى تتألف  
في أسبوعها القصيدة كل كتاب  
بعضها، بحيث تؤدي عن طريق  
لغة دراماتية غنية لقصيدة  
عبد الله العلوي، العربي أيضا  
يظهر

#### مدف الفكرية اللبنانية. الفكر المتعزالي من الوهم إلى المارق

دراسة

وليد موييه

دار الكلمة - لبنان . ١٩٨٧

■ يقع الكتاب في مقدمتين لطيفة الأولى والطيفة الثانية منه، وأربعة عشر  
صفاً لمحموت حول: الثانية السانية وصراع الأكثرية مع الأقلية. الفكر  
المتعزالي ومسلطته الكتلة المتعزالية للتاريخ اللبناني. أسس وقدرات  
الكتابات الفكرية المتعزالية. مناطق الجغرافيا مناطق الرفع - الدور  
واللحاح - الحرف. منطق التعدد - التصوق والشراسة - العقد الأحيائي.

# مُصَلِّاتٌ

بالقالب الحواري الذي يتيح للتلميذ فرصة أكثر للتفاعل مع أحداثها ومن ثم استيعاب أفكارها وفنل معانيها □

عن تلك الليلة أحكي.

قصص

عبد الحميد الغريابي

بحر - منشورات كيون - الغار البيضاء - المغرب - ١٩٨٨

■ تضم هذه المجموعة القصصية للقصص المغربي عشر قصص هي: «الشاعر»، «الحامدة»، «الباب»، «الفرغ»، «عن تلك الليلة أحكي»، «القصص»، «الصعود من المأوى»، «طارق يفتح المظروف»، «والطريق»، «سيدة ملازم».

لغة الغريابي في مجموعته هذه لغة واقعية ساذجة ذات قدرة على صياغة حالات كاركاتورية غرائبية، تشهد ليهما فكرة نقدية اجتماعية تشوبها أحياناً رغبة الكاتب في إطلاق مقولات فكرية □

القامت.

رواية

حبيب جلاويش

دار صادر للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٨٨

■ تندر أحداث الرواية في لبنان، حيث أجواء الحرب والتطاحن السياسي والاجتماعي، والطائفي والانقسامات مع وفاء القصص الفلسطينية والرواية مكتوبة بلغة واقعية بسيطة لا تشد حلقة، ولا تحاول بناء عالم اسطوري حاس وأتيا تهيج وفق المعطى الروائي الكلاسيكي، بل والحكايات الشخصية الذي يسي من سرد السيرة أكثر مما يبنى من حبكة ومعالجة ذات خصائص سائبة روائية، وهذا تكون والقامت أقرب إلى الحكاية منها إلى الرواية □

ويلكه.

سيرة شعرية

فيليب جاكوتيه

ترجمة صلاح الدين برمدا

منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٨٧

■ يتألف الكتاب من عشرة فصول هي: «حيث أكون حائلاً أكون صادقاً»، «الظنون» صور مشهقة، «حول رابن ماريا ويلكه»، «في ظلال بارس»، «القصص الملائكية»، «والحرب» وتتلو تمهيداً للعمل.

«الأكثال»، «السنوات الأخيرة»، وما لا يستوعبه اسمه يتنصص الكتاب مقاطع شعرية من ريلكه. والصورة التي يقدمها الكتاب للشاعر ليست دراسة له وخبرته وإدراك كانت تتنصص شيئاً من ذلك، وإتيا هي نظرة شامخة لريلكه في عصره ويته. إياها مئانة مقدمة تحت القاري، على دخول عالم هذا الشاعر. ويعتبر ريلكه من كبار شعراء الألفية □

هو الذي رأى، نحو سياسة ثقافية جديدة.

مقالات

د. عبد العلي الودغيري

منشورات عكاظ، الغار البيضاء ١٩٨٧

■ يضم الكتاب سبع عشرة مقالة حول قضايا ثقافية متنوعة، قدم لها الكتاب: «هذه كلمات كتبت على قترات متعاقبة وأوجت بها عاصات عدة» ويصاحبها شعر من دي قل في ركن أسبوعي. «وهذه كلمات على نغرها وقصودها حاولت أن أجعل منها مرة صافية أرى فيها وجه ضميري متنبهاً».

في التحسين: «هويتنا الثقافية»، «معايير ثقافية»، «دور الأمن الثقافي»، «التأثير للإسطهية»، «الكتاب العربي»، «الآثار الأخرى»، «حول تعقيد أساطير الجهادية»، «عمل القديس بلد ناظر بالفرنسية»، «الفرنسي الصليبي»، «الطائفة المشرقية»، «القائد الثقافي»، «الأبعاد السنية للتعريب»، «مبادئ بحسب المغرب في السوق الأوروبية المشتركة»، «إصلاح إداري أم ثورة ثقافية؟»، «من أين ننشأ الحداثة الطبية؟»، «وتحول ثقافة ديمقراطية وعدالة اجتماعية»، «السلمية»، «حول النصيحة الإسلامية»، «الغرب المسيحي» □

أثر الممالك القديمة في سورية

دراسة ونصوص قيمة (١)

الكتور علي أبو عصف

منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٨٨

■ يقع الكتاب في مقدمة ومدخل وعشرة فصول ويضم حصصاً وثائقية تاريخية ومعيارية ومية تتعلق بالخصائص السورية القديمة من الفترة الممتدة من ٨٥٠٠ ق.م إلى ٣٣٥ ق.م. وتتناول فصول الكتاب تاريخ التنقيب عن الآثار في المنطقة وللمكتشفات التي ألحقت بمعرفة «أبناء والبروح والفنون والحروب في الممالك القديمة منذ العصر الحجري الحديث مروراً بشو القرون والحروب البدوية وبداية عصر الزراعة وتربية الحيوان. وهو السلالات وشو ممالك كيش وماري وأبلا والأكدانيين، والعصر السوري - الأكادي الحديث في بلاد المهرين، والممالك الكنعانية الأمورية الأولى والثانية والآراميين، والعصر الآشوري الحديث، وصولاً إلى العصر الآرامي الأخير. كتاب قيم وثائق في مجاله □



# لَيْسَ تَدْرِي بِصَلَاةِ الرَّبِّ كَيْفَ؟



نهضة الحبيب

صلاة في الربح -

شعر

ندى الحاج

دار النهار للنشر - بيروت ١٩٨٨

الاشياء والأحلام والولت والاس والزمان، لمة حيمة شاعرة ندية تكاد تكون غفوسية، لذلك شعرها صلاة كبا صلاتها شعر هذه الخفقات تلحس الشاعرة يذيعها على الورقة البيضاء وهذا البياض الذي يمتد لاسما كالكلاية، يتجمع أمام ندى متعذرا شكلا مُطعنا

« عصا وحيدة في روية وحيدة

تعطي القوة لأشئ في عسي

والورقة البيضاء عصا »

كأنها قصدت هذه العبارة أن الكتابة سند ودليل، الكتابة رفيق وطريق، الكتابة هي المضي الذي تحتمي به الصلاة لتلا تلذذها الربح

« وهو من أول الزمان عصي

ونحن لا نعرف أن نطلب

كم سررت في العبابات ليلا

وما من حبيب إلا لشجر السبا

فك رويت بهامي

عليها نصت في جميع الحيطات

عرفت لك ذلك

التي

« اعتقد أن الله أبصر الشاعرة الى الفراحة، فهي ما زالت أسيرة بلاية -

« ربما عرفت السؤال

« والجواب لا أعرفه بعد »

هكذا اختصرت كتابها بكلمات بسيطة غير جديدة لئلا تجعل شحنة شعرية وجودية تزاد ناجعا عندما تصل الى السؤال

« الى متى سير حلقة رعدة

« بلا نصب ولا رين ؟ »

سألت، وحلمت وصكّت وانتظرت وأصغت الى صمت الله المرحي أنه من أول الزمان يصغي، وعرفت أيضا أن الفردوسي قد يتعدّد لون الحب على هذه الأرض

« من يسئ الآخر

الى الحب

وهي به حتى يموت ؟

أفروحي

أعطى كل الراحة

مترى في مملوكات أنت تحفه

والحب أذا به

يكسي، عصا، ندى، شاع على حرد عائق ماخبر، هو حصة الغير يعرفون أن الظفولة هي البصر، يعرفون، وكلما عرفوا فسهم الفدح،

صحه العبر وصنيع الشعر

« لا أكمل

إلا في رمايتي نحو العصر

ملاات المسافات ركعت، وكوعا، أغاني،

عذرا يعود بره

■ لعل المسألة الرامية كل بشاعتي في وجوها، جعلتنا نحن الليتاتين نساقي الى ذكوات يومية مصلصة، فاحلة، لأنها حاقلة بالسوان من الاشتغالات الصغيرة والمهم الظفولة والشؤون المقتة إنه واقع الحرب القريسة المعجبة والقريسة، حرب الآخرين على أرضا وما يتنه هؤلاء من مسموم منظورة وغير منظورة، مما دفع للملذوفين من قهر هذا الواقع الى تعليق اشياء كثيرة أو تأجيلها أو حتى الكفر بها. ومنها الشعر، كتابة وقراءة وبحث فيه. وقد تدور اهتمامات من هذا القبيل صرياً من التهرب الواقع من الواقع صوب عوالم رامية وحيدة خيالية يتكورها الشاعر. ولكن منهم من يعتبر أن الشعر الشرايط عفيف في الكون ولتتراجع نائم بالواقع وتدخل متوجع معه.

ندى الحاج، في باكورتها الشعرية صلاة في الربح، ترحي البؤس الخلق الشفرة، حالة المخرج من البؤس الخلق مع صلاة، لمعكسنة برقة الروح. وهي ابنة هذا الجبل، الباطنة على أرض لبنان في موسم لقراءة فاطمتك من الواقع المجرى، الواقع الملتزم، الواقع المبكي، بل أصبحت من شدة الحب، والرفوض لانه مدثر « لم أصدق حكاية الحرب عومت صبور الحطام من قلبي وأفرغت الأذن من خيالي أليس السبا، وأليس العراء صارت قلبي ريشة تصيح في الفراغ والظفوب حجارة تعانقني في دهابة »

وما اعتمد العذاب حين يتصمى في مخبر النفس ويتحل صلاة كالصلاة التي صلها ندى الحاج في الربح، لأن الربح في نظرها قد تكون الحركة الإلهية التي توصلنا أتنا الى السبا. لكن الربح قد تكون أيضاً وفي نظر من انتمت في نفوسهم مثل هذه الظفون والأوهام، يبدأ عجزنا عشوائية لا يُعرف الى أين تلعب بالكلام اللغوي في مساهرا هل صلاة ندى شعر؟ أم شعرها صلاة؟ لا فاصل بين الاثنين عندما الله واضح، وحضوره كثيف على امتداد صفحات الكتاب، وهي تصل عبره الى الشعر أو تصل عبر الشعر اليه « لأن ما عدت أحيا إلا به

لأن ما عدت أصبني من دون أن أستجاب»

وإذا ما توجهت اليه الشاعرة مسانبا وصرانها وحينا وجها، وحتى ترحها الجفول وإساليه العلامات في السبا، ما عادت تبني، وحتى بعيدة عن الله تكذب بيفض من الحب بالاس الترشل. وبين توعل بعيداً في أعينها كأنها تبدو متسكة في صمت شلمع يكسب فيه حوؤها مع

بهد الحبيب  
شاعرة من لبنان، وأخبر شاعها  
الطبع ترجمته قصص لوليس  
بورخيس

ملات الأشياء فرحاً وأسندت إليك  
دوراً عجائياً

بين الأشياء والأشياء  
قطعة من بحر هائج، عند شاطئ  
أحلم بأبي قطعة نصفي ١٠٠

شعر ندى الملاح، على شغافته، يمتنع عن التحريّ أمام منظر مميّسٍ  
لدى القاري، وهو مغلفٌ بصداية تحميمٍ من الانكشاف الكلّ وتقيبه حيلاً  
لأنه بعيد، حلف أسوار البحر، حيث يبارس عصبيته بألماء. نقرأ نمتنجد  
أننا نهلمنا، برى الصورة، شذها البيا فتور، مصك ما تعقل من  
بدنا، وكلما التقربنا منها ابتعدت لأن وهبتها الشعرية تلتصق من احتكاكتنا  
الأول بها. فحة قصائد هي أقرب إلى المشاهد السورية حيث من العيث  
طلب حلاّق وروبط بين الصور:

الحياة متعاقب أبص  
والكون سرّ معلن  
أنه وأتوه حتى أعرف في جزءٍ مسية

وأيضاً

الصغار يسألون  
عن الطريق والعداية  
عاد القمر فاستوت صفحته  
اختياً في كم الأطفال

وراح يتلحرج خطاً خطاً من سلك العيان،

غالبية قصائد الكتاب ثراً سطورياً وصوراً وأفكاراً، لا تصائد محكمة  
السياق، لكن كل جملة هي نواة قصيدة أخرى غير مرقوفة، وبين السطر  
والسطر سطوفاً خلفتها الشاعرة أو رويها لم تجدها. مما قد يكون لمصلحة  
الكثافة الشعرية، ولكن ليس لمصلحة ناء القصيدة، التي تظل سطورية بغير  
عبرٍ، وتبيح، لكنه مروج عن أي حال.

و

رياح تاجيها رباح انقطعت من الذرات  
أما هي شبح رقيق الحيال يرقص  
في الممرات الخفية.

ويقف عاجزاً بين ملامح صورة الليل الذي لوّته الشاعرة بالأصفر:

في الليل الأصفر سراب بعد الأظلمات  
في الليل الأصفر سراب أبعد من الصب.

وأيضاً يصعب الربط بين حالات هذا القطع، المتناضبة حيناً والمبااعدة  
حيناً آخر، بالرغم من أن في سطوره إشارة مفاد شعري.

في بين الرقت لا تتجمّع حتى وانقضى  
لأى صرّت الأرض مشرقة على الساء  
لأن عمرت العصيان واستجمعت بالله  
لأن ما الغمام وحدي أستعين بديكي  
لأن أرفض أن أحب دفعة واحدة وأهني  
لأن صرّت الأرض مشرقة على الساء.

هكذا تعلّى لدى في مطلع مجموعتها، أنها «الأرض مشرقة على  
الساء». وفي القصيدة المختارة نبيها غلّت أمية لإعلاها هذا، ولكنها  
لم تعد في حالة عصيان بل في حالة استقالة هي ربح التوجه الخفية لتلك  
الأرض التي بعدت تحت الساء، إنجها مشرقة أيضاً على شمس تغرب  
ملاحة ومشرقة على أنواع من الأحوال ترحب عليها غير مبالية. لذلك  
تقول ندى:

أه على قبلة تلوّط الأرض  
قبس هوات الأوانه □

# حرية التبرّي

## تطور العالم الثالث

حقوق الإنسان في العالم الثالث

وولفغانغ هاينس

دار Beck، ميونيخ، ١٩٨٨



كتاب هانز هاينس

■ مؤلف هذا الكتاب، الدكتور وولفغانغ  
هاينس، أستاذ العلوم السياسية بجامعة ميونيخ  
في ألمانيا الألمانية، هو أحد أبرز الخبراء  
الأوروبيين بشؤون العالم الثالث، إن لم يكن  
أبرزهم على الإطلاق. ولأبحاثه التي يشرفها في  
السوريات الأوروبية المتخصصة (المباسة)  
الحارجه الفرنسية، «هبة العالم الثالث» الصادرة في لندن، و«هبة  
البرست الآسيوية» الألمانية (الأمريكية) جانبية خاصة وتنتج بانتشار  
وتأثير كبيرين في أوساط صانعي القرار في أوروبا الغربية

ويكتب هذا الكتاب الذي صدر مؤتمراً (يناير ١٩٨٨) من  
دار C.H. Beck، إحدى كبريات دور النشر الألمانية العربية في ميونيخ من  
مجموعة من الدراسات التي سبق للبروفيسور هاينس أن نشرها في بعض  
المجلات والدوريات الألمانية والفرنسية والبريطانية، ومن ثم فإنه يفتقد  
قدرته على الربط بين الموضوع الذي يتناوله (حقوق الإنسان في العالم  
الثالث) وقضايا التطور الكبرى في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية  
ومع أن فصول الكتاب تناولت موضوعات شتى مثل: شرعية السلطة  
في العالم الثالث، الصراعات الأيديولوجية في أفريقيا، المتفوقون والسلطة،  
حقوق الإنسان، حرية الفكر، وعلاقة الحق بالخير. إلّا أنه، كما  
أن الدكتور وولفغانغ هاينس استطاع دأباً أن يثير الموضوع ليس كقضية  
متفصلة، وإنما كجزء من منظومة تصمم لفضايا التحلل والتنمية في العالم  
الثالث، ومن روية ارتباطها بمشاكل تطوره. لذلك فإن الكتاب، في رأيي،  
التواضع، هو نموذج لتحليل الاجتماعي السياسي الرقابي الذي يخرج منه  
القاري، ليس فقط موضوع نظر مؤلفه، ولكن أيضاً بمعلومات تاريخية  
وسياسية واقتصادية عن كثير من الأمور. وكذا بأسلوب للتصوير وبطريقة  
للتحليل العلمي. الأمين - وتتمسح السطور بأسلوب التفكير لدى  
الدكتور هاينس بعدة مئات تظهر في هذا الكتاب القيم، كما في غيره من  
كتابه الأخرى

عبد القادر ياسين  
مترجم ومترجم عربي، معلم حالي في  
السويد

أولاًها: عفاشة للعقل بأسلوب التحليل الهادي، البارد، دون صخب  
أو عبارات صريحة أو محاولة للتشتر وراه رموز إحدى الأيديولوجيات و

السابق، أن المؤلف متأثر في مفهومه عن الطبقة المتوسطة بأفكار الفلاسفة الأوروبيين في القرن التاسع عشر.

وبالتأثير: إقامة التوازن الصحيح بين أوروبا والعالم الثالث، فهو يدعو مفني العالم الثالث إلى «الافتتاح على العالم الخارجي والمحاصرة الغربية، دون اتساع أصمى بها أو رفض صعب وغير ممكن» ماء، ورفض المؤلف دعاوي بعض مفني العالم الثالث الداعية إلى... استرجاع عصر كاد، ذات يوم، دعياً، وكذلك تلك التي وترفض هذا المصفي وتدعو إلى تجاهله أو سبائه»

ويتعلق المذكور وللمعاصرين هائيتس من موقف حضاري يقوم على احترام تعدد الحضارات وحضارة أخرى بينها، ويعرض بقية فكرة هبة هبة العالم الثالث في وثيقة الحضارة الغربية. ويبحث الدكتور هائيتس، في فصل كامل، في تطور الحضارات الآسيوية والأفريقية والمندية (في أمريكا كمال)، والسياسات نشأتها وجردها، ويذهب ومنظمة الأمم المتحدة للترية والمعلم والثقافة (والبيسكو) ومفني العالم الثالث، إلى إعادة كتابة التاريخ العالمي للشعوب العالم الثالث، الذي شويه الدول الاستعمارية الأوروبية. ويؤكد، في هذا الشأن، على أن احترام حقوق الإنسان في الدول النامية هو نقطة البدء، وأن صخرة الرأي هي المقام،

وبالتأثير: النظرة الشاملة التي ترى في الموضوعات المختلفة من اقتصاد وسياسة واجتماع وأدب وفي جوانب مختلفة للبيئة الاجتماعي، وأنها كلها مرتبطة ومتشابكة، وأنه لا يمكن فهم أحدها، بشكل عميق، دون أن يأخذ بعين الاعتبار كافة الجوانب الأخرى

والخضارة، في رأي البروفيسور هائيتس، لكل ما يتجزأ. إنها تربة واحدة تنجح زهوراً مختلفة لكلها متصلة متكاملة... دولا يمكن أن يتصور

عالم قائم تحضر أخرج يتحد على عنصر واحد دون سائر العناصر التي

عطي الظاهرة الإيجابية اسم الحضارة  
ويؤيد هذا، بعض في كل فصول الكتاب تقريباً، ويتعلق الدكتور هائيتس بالتفاعل على أربعة نظراء، من إعطاء لكل التاريخ إلى التحليل الاجتماعي، إلى الانحسار من أحد المفكرين الشرقيين أو الغربيين، إلى الاستشهاد بصحيفة يونية أو مجلة أسبوعية صدرت عدة أيام قبل الكتاب. وتتضح هذه النظرة الشاملة في أكثر من مثال، فهو يقيم علاقة وثيقة بين الفكرة للمالية والقوة المعنوية، وأن كل مجتمع تاعض وأن يحقق تقدمه إلا بعد استقرار معانيه وقيمه ومؤسسته (صفحة ٢٧٠)، وأن القانون، ما كان يوماً وأن يكون مجرد تصور جاملة، بل أنه المبرر من روح المجتمع الصادر من أعماقه (صفحة ٢٧٢)

ورامعها: أن دول العالم الثالث ما زالت في حلال مرحلة الانتقال من صنع إلى مصنع، وأنها ما زالت في مرحلة البحث عن أشكال مستقرة للنظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وأنه في مثل هذه المرحلة تثار قضايا عديدة مثل الديمقراطية والشرعية واحترام حقوق الإنسان، ومعهم الحقوق والواجبات، والعلاقة بين الحق والواجب

وأخيراً، لا يكاد يغلو أحد فصول الكتاب، بصرف النظر عن الموضوع الذي يتناوله، من التأكيد على الإسلاء، وأن التطور ليس في إقامة ماضيت الحجاب الشائعة في الصحراء أو المناطق الكبرية في الأذغال، ولكنه في وضعية الإنسان، وأن الحل الأساسي لمعظم المشاكل التي تعاني منها دول العالم الثالث يكمن في صيانة احترام حق التفكير والتعبير، ذلك أن دعوة الرأي، وتفتح قلب على مصراعيه لتعدد الأفكار، هو المعرج، وهو صام الأمان لكل شعب ولكل نظام، وفي إقامة الإظهار الاجتماعي والسياسي السليم الذي يسمح بحرية التعبير لسائر الاتجاهات والتيارات الفكرية، ولا يسع إلا أن نؤكد هنا هذا هو طريق الشعوب التي توتي حقا هزيمة مشاكلها، والسحت عن مكانها اللائق تحت الشمس □

التيارات الفكرية الكبرية فهو يتناول أية قضية أو مشكلة بمصنف الجراح، ويسعى إلى تحليل عناصرها وتحديد أسبابها ودرامتها والمعامل المتأثرة عليها وما يمكن أن يوتي إليه من نتائج

ويظهر هذا بجلاء في كل فصول الكتاب. فهو يتناول بصرامة عن وكليات فقدت معانيها في العديد من دول العالم الثالث، مثل العقليات والبرواقية (صفحة ٣٨). ويعتبر البروفيسور هائيتس العقليات وأحد التحديات الثلاثة الكبرى التي تبني على شعوب العالم الثالث أن تحقها (بالإضافة إلى الديمقراطية والشرعية). ويدعو إلى تمرير الصلة بين المضمين من ناحية وصانعي القرار من ناحية أخرى، ويؤكد أن العلاقة القائمة اليوم في العالم الثالث والتي تتسم بالثقة وعدم الثقة في أحسن الأحوال... تتطوّر على خسلة كبيرة (صفحة ٧٥) ويعطي الدكتور هائيتس أمثلة من السويد وألمانيا الاتحادية عن مشاركة المفكرين، وتقديم الدلائل للحكام

وتتسم موضوعية الكاتب به أنه يأخذ بمواقف لم يتردد آخرون في الإفصاح عنها بصرامة في جهة الصراعات العقائدية في العالم الثالث. فهو يتحدث بصرامة عن «التقية»، ويرى أن نخبة أي مجتمع تغلب دوراً حاسماً في تطوره، وأنه لا بد لشعوب العالم الثالث أن تدرك جيداً أن الحق، بمعناه المعاصر الجديد، هي أهم أسلحتها في معركتها من أجل التقدم وإيجاد مكانها المناسب تحت الشمس وكلما تغلقت دولة أدركت أكثر وأكثر قيمة التيقية (صفحة ١٢٨)

ويذاع البروفيسور وللمعاصرين هائيتس عن دور لشعة لوسطه وصفه وأنها، معها كانت عبراً فهي، بوجه عام، العمود الفقري لكل جمع مستقر مهما كان نظمه أو كانت ظروفه (صفحة ١٦٢). ويدعو، من

الحل لمعظم المشاكل في العالم الثالث يكمن في ضمان احترام حق التفكير والتعبير

صدر حديثاً

سنوات الرياح : مقالات في السياسة

الولاس مسوح

كتاب تتعالج مقالاته مشكل السياسة العربية خلال السنوات الأخيرة، ويتصدى ويقراري المصريح الملتزم للفضائية والإلتزام التي تعصف بالعالم العربي من خلال وجهة نظر قومية

٦٧ صفحة ١٤ جنيه استرليني

يطلب من الناشر



رياد الرييس بوكس

Riad El-Rayyes Books  
4 SLOANE STREET  
LONDON SW1X 9LA  
TEL. 01-245 1905





# تشريح القتل والموت

عيسى كحالة

بيروت أو الانتفاضة بالموت.

عيسى مخلوف

دار لايبسون - باريس ١٩٨٨

■ وأنت الداخلون، تخفون عن كل أمل، قلنا

دائماً كأننا يعني القتلين في بيروت - الحرب حيث الكلام عن الموت مثل حدثت في الطلوع أو المطر وأحد الداخلين، عيسى مخلوف، ذكّر الطلوع في كتابه بالفرنسية «بيروت أو الانتفاضة بالموت» (صادر عن دار لايبسون، مع مقدمة من لوي - فسان توماس)، كأنه يروي موت مدينة بأهلها وناسها، موت ناسها والأحياء بأسفاسا المشاعر التي تجدد في أيام السلم خطأ آخر بين احترام الحياة والغوص في لغة القتل

كيف تشو بيروت، عاصمة الحياة الحديثة التي جذبت من أنحاء المنطقة والعالم باحثين عن مناخ حرية وراحة وبجرة على البقول والذعر؟ حلت الحرب فتحتل المدينة جسدا مشوها، أنساها معديها، لا بل امرأة وسيت التذوق جانها لذا ترجعت برر تصفها مدينة مشلعة تبتدث لوها ويعرف وبصفتها، فاقصبت للشعرين على مستشفيات عيشتها القتلين وسكبها وصديها، وانتقلت نقاط القتل إلى أحياء كانت هامشية وتظهرت أحياء كانت وسط تقايما أو تجاريا أو ترميها

ويحكى مخلوف على تبدل بصري للوحة الأولى: «انتفاضة التيار فرص على التحمل الاستمارة ببولادات طفلي هديرها على خمس المشاة وصغير الطرقات الباحة على كل جديد، وتضطرب العين أيضا بخشيشات تسد ساعد والرفقة على البحر، وتشرع الوجود الشعبي الذي حصرت الحضارة السافرة في أحياء «خلفية» فاحتل الواجهة بعد تشقق المدينة

بالدنية والوحشة التي ألي وحشتها الحرب، الموت يومي فيها، نصف، قصص، سيارات مفخخة، والاضطرابات يومية أيضا» عودة للباد إلى غصبات بعد طول انقطاع، عودة التيار الكهربائي، تهر الخبز والغاز والورود والبريد

ول كانت رافقت الحرب، فقد طلت هذه الظواهر «حارحية» أي نتائج يمكن التكيف معها كلها من الزمن. أما المؤرّخ في العزم فهي طواهر «هاتية» تضع حدا للحياة وتدخل في دائرة التدمير الذاتي وتدمير والأغربة يا بشكله من قيمة مختلفة من الذات أو ضايرة له فقط

وأول طاهرة الخلف على حاجر وطيار، أو في المنطقة الأخرى، مد تحولت المدينة مع عود هذه الميليشيا أو الأخرى وولوج الرقعة حرم على والتدمير، للأحر

بالقتل مع شعور بالذلة يكاد يكون حسيبا، إنه هلوسة جماعية تنعز بالهافسة بين القتاتلين، والسب الذي يوتي ياسان متعلم وسعطي للتحول فجلة إلى قاتل هو الشعور بأن المجموعة مهددة وتواجه خطرا مشتركا، فلا يعود الفرد يفكر في ذاته إلا عبر الشيء الجماعي. وتعتبر الحرب حلقة دوران لكل العرائز الحية، «أنا» الاقتصادية، تنبذة وأوسع النطاق وشعور بالمملكة إذ يتجاوز الفرد ما لا يمكن تجاوزه: الموت. حتى لو كان الدافع إليه الحرف. وسحين يعتمد المسلحون إلى جازر جماعية يقتل الموت من المستوى الفردي إلى المستوى العام للذرة أن الصلاة على الحقة لا تعود ممكنة، وطمر الجثث يتم من دون التعرف إلى هوية القتل غالبا. وقبل القتل يمكن أن يتعرض الأسير للتطبيب، والأسيرة للاغتصاب لأن الطوبى إلغاء الآخر في ذاته مرتين: قبل قتله وبعد

ويشوق مخلوف عند ظاهرة الانتحار، لاسيا الشاعر خليل خراي، ويخصص فصلا هذه الظاهرة التي تمت عدة في حرب لكنها طلت مستمرة في لبنان ودمشق حين انتشر «الربوب» دراسة وهي الظاهرة على الحياة بوضع «صاحبة في مصدر رصوب» في برس. والتي تحدثت عبدا إلى الشياطين «الفرعون» من حروب أهلية، فلما الموت يصبح «عظيمهم» الأخير

وفي الجزء ثالث، يمجو عيسى مخلوف وتطير، الحرب في لبنان ابتداء من لحظة التي تلصق داليا بالعينين الآخر وصولا إلى تكرار كلمتي «معه» و«سلام» كأنها وجها لعلمة واحدة أما الكلمة المركزية فهي «الله» إذ باسمه يخوض القتاتلون حريا مقدسة أو جهادا ينتهي بالشهادة أو

ملاصوبة وتترادى الحرب أيضا في الخلق البني والأدبي، هناك أدباء «تباؤوا» بها سيحصل في بيروت وكأنهم شعروا بارتباب الصال التي تسترق هذه أحياء لغوية. ومنهم من وصف الموت لأحفا حين شاهدوا أو عاشوا أو عاينوا، أما الرسامون فيعمرون باللون أو علمه عن تضارب مشاهدهم إرادة الموت الشغل على أي حيلة

وتسعي الحروب شعورا بخلود القائد، إنه السحر الأدبي الذي يحول الإنسان إلما على مستوى أقل من الله إيا أهل كثيرا من الجماهير التي تسعه أو تنبذ له. فالقائد هو الأسطورة، لا يموت (شعر الحميل) ولو عاب جسده فانه دهي فتاة. أما موسى الصدر فهو «مسيح» وليس من يبرز على الجرم موقاته. إنه والمتطرفة لا بد من عوته. انها فترة الأيام الطلق بالمحجرات والتدخل الأجنبي لصخرة هذا التريق في ذلك

يعتبر عمل عيسى مخلوف دراسة وافية لعظم الظاهر التي يبعثها الناسيا يوميا كأنها جزء طبيعي من حياته... أو موته

إنه تحليل شاعلي، أبا غير شمولي دائما، وربما لأن الإحصاءات مأجودة من مصدر واحد... عي فأنه أبا حيث تفرقت هذه الإحصاءات؟ - عليا أن مشاهدة الموت في بعده الأناسي التام يبعد الباحث عن اعتبار موت هذا الشخص. أو العتة، أكثر إيلاما أو مدولا، من موت شخص، أو فة أخرى. لكن للمرى واحد، والموت في النهاية... واحد أيضا □

في كندة

كتابة من لبنان، تشريح تشريح

في الصحافة اللبنانية



# أسرة وموعد مع النضج

تروى قصده

فاتذكر قصصك بستر تحض السه

وأنت ذاكري لي مهب صورك الألف

والرقم ألفه في هذا السياق يدل على الكثرة طلاقاً وعبارة رمي إليه الشاعر لأسناد أسناده ما يرمي آخر كمين أو ثأماً. فانت فع على

مسألة صيغة في المزمع الأولى في حين الرقم مائة. مع أنه يقوم بالوظيفة

عنها التي يقوم بها الرقم ألف، إلا أن دلالة مائة وألف قوية. لكن استعمال

الرقم، أحسن، لا يؤولي وظيفته تماماً كما في «العاطل من العودة

(ص ٥٧) «والبري فحم ٣١٠» بدلاً من «البري الواحد

وفي وإفكاه الفطران» ص ٦٨: «عن امرأة غلفت أرضي ٧ سنوات في

مشجب ملاسها كأي قصيص ممره

لأنها الرقم ٣٦٠ يوماً مقابل اليوم الواحد؟

هل المقصود بـ ٣٦٠ يوماً السنة؟

إذا كان هذا هو المقصود فربما كلمة سنة تزني المعنى على بحر أصل

من ٣٦٠. ونظراً للسؤال نفسه بالنسبة إلى الرقم ٧ في المثل الثاني هل

كرون الرقم ٧ رقياً مقدساً في تراثنا كتاباً لأدراجة في ذلك السياق؟ وثمة

استعمال آخر للرقم ٧٥٤ في «سورة» سورة يورثك الله

وما اكتفا على تعذيب الينا الثانية بعد الواحدة ظهرت حيث لوان

الصحح

ما بعد سواها. ظهر ١. لماذا لا يكون الدهاب إلى الثانية وكون

الصحح فيها السابعة السابعة. ثالثاً التأكيد القوي؟

رب كد من أول سبعة الأوتار من السياق يتلزم الدهاب

إلى الثانية مع كون الصحح فيها تعذيباً

لا يد من الإشارة إلى بعض الأخطاء الشعرية الواردة في الديوان خاطفاً

الشائع المتداول في العنوان «العاطل من العودة» والصحح «العاطل من

العودة» وهاشي عاطلة عن الأوتار والصحح أيضاً وهاشي عاطلة من

الأوتار (ص ٦٢). وندفع للثانية «والقود الشجرة للمرعى والساقية

للشجرة» ص ٢١. وأرى لكوكب (ص ٧٩) حيث استعمل الألف بدلاً من

والله

وثمة أخطاء لا أدرى إذا كانت مطبعية أم مقصودة كسحابة تعذيب في

اللمعة (١)، لم تعرف من العرافين مثل: «ذاكري» و«أترتني» و«أنسي»

و«أصوني». ولا تحق علاقة هذا التركيب. فذا كان مقصوداً بالثلاث

اللائية كالعربية مثلاً حيث يمكن للشخص نفسه أن يكون فاعلاً

بمعنونه لا لفعل نفسه من خلال صديق ويمكن تأنيق نفسي نفسه

بالغة العربية باستعمال كلمة «نفس» كان أقول رأيت نفسي بدلاً من

أنسي

على أن هذه الملاحظات، وسواها بما في ينسج المجال المذكور في هذا

المجال، لا تترفع عن شعر المرحي صفة الخوص في غير حيلة تشكل في

البهية أعاء، أشجار الشجر الخ. بعضها «م» مبهمة حذيفة وأصله نشر

بعطاء منتسب أصبح واد كست لوكازير في منه مطبوع الأول

للشجرة والتي ما أن نخرج إلى البر حتى تترعرع أشجاره «بلادة». وفي

أصباح السقوط أو التشتت، دال محصورة باسم المرحي عبور ملك

القصيدة. واستحقت حذيفة يوسف حال لشعر □

أحد الحياطين، في الوشاح، كتب عليها خاصة بطلية معهد الفنون

وأسمعتها تروى قصص

فيمضت «س» لا تكرر عليه، أيا الماجري، الذي ينطق الحلم ويقود

قده يشع لهج لحجار» وأصابع الحاية تلفظ «الهاء» وتجتهد في تدبير

الوردة، تصحج مياه سفائلك.

ها يبدو كأن الشاعر يتكلم بصوتين دفعة واحدة، فيضعف كل منها

الأخر. إلا أن هذه اللعبة نفسها تزني غرضاً هنياً في إثراء القصيدة ورفع

درجة توشيحها، فيرتفع الصوتان منسجمين كأنهما صائدان عن التثبي

موسيقيتين تعرفان قطعة موسيقية واحدة. يرد ذلك مرتين كياً في «حيوان

حلمي أمام قلعة الموصي» ص ٢٧

«هل فرسي... أسوط البيرة أمانى» (اتذكر دراجتي الخوائية في المدينة

وعجب اطرافها)

أغفر السواني نشيداً لقم المدينة الشخ والقدح سلك الصباح في فحم

حرائقها

أسمع صمحات مثل مل البلور - سباريسي

ثيب أو الرية؟

عربي يسقط في السهب أمام سرده الروائي. أهل برقي واسترق

(مروغ منظر الألبا يهتدون صغارهم في شوارع المند) أعب السابة بحلي

الرجشي. فادام أعبر لنفاسها وقاهت أسمة ويكامل مربوطة أو معلقة

بأنشجار متفحمة، أرائ أطوي دمعي ولوف يضيها شطافاً يحرق جشعي

ركشي.

وثمة لعبة ثانية أخرى، استجابة حاضرة من حامة أخرى، لا أتذكر دق

الوظيفة الإيجابية الموضحة كياً في «هل يورث القرس عن المائلون ويورث

وجه علق قبل أن يهزج العصاير» (ص ٢٧)

«يستع القيد - لا أتر لصدأ عليه - تعين عبا الحلق وتسعاج حفاة،

مثل اندلاع باح مجاور، تسعل الفاتح، تبصر الزنجر، تسلم ظلالها

إلى أفعال تسبت، ولا راحة صبر، تذكر الحاتج أيا للفلل طف، فتفل

ناحية باسمها الجديد «الظليل»

وتتكرر هذه اللعبة الصية أيضاً في... أترى صوتي ماجراً وهو يوي.

في ظلام الخيل، من «الوردة تسيل ولا أصابع تلم العطر» (ص ١٦)

أي معنى أراد الشاعر من «لا راحة صبر»؟ هل الص صبر الدراج: «لا

أتر لصبر». لم مشاركة حاسة الشم لحاسة الشم في استقبال الصبر؟

وإذا كان الأمر كياً في الأحوال الثاني، أليس من الأولى بالعين أن تشارك

الأذن في استقبال هذا الصبر؟ لأنها إذا سمعت صوتاً ما فاد أن ما عوه به

هو أن تحاول أن ترق مصداق الصوت. وهكذا يمكن للاستقبال الثاني

«أترى صوتي ماجراً وهو يوي» في ظلام الخيل» أن يكون مستعاضاً

بويدي العرض الإيحائي المتشدد كياً أو اللعبة نفسها تسج تماماً.

«أكاد أشم صراخاً سائناً في غياهب» في «داليا الزعورة سائلة إلى

ماجراً» (ص ٢٣) لا يمكن للتدبير استيعاب حاسة الشم (أشم) والشم

(صراخاً) والشم (سائناً) في حين تبقى في المثل الأول مجرد فذلكة لغوية

لا تسج في توليد إجماع جديد

ويستعمل الشاعر أحياناً «في» مجب يكون ضرورياً للمعنى وإسباق

القصيدة حيث يقوم بوظيفة دلالية مقصودة كإثبات ألف في «العاطل عن

الوردة في مهب أنفائه» (ص ٢٩)

مجموعة شعرية

تجاوزت

صدمة الولاية

استعمال السقوط أو التثبي

حيث

واستحقت

حالة

يوسف خال

صلاح عبد الله  
والسيد وصحاحي من لبنان، مفيد  
حدايا في باريس

# الشعراء العذريون شهداء مُوجَّحون



موسى لوجيا الغزل العربي -

الشعر العذري نموذجاً -

الظاهر ليب

ترجمة مصطفى المسناوي

دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٧ -

■ طرح بحث في مقاربة، كرسوسية أو كرسوسية شعر نغمي مقفول مسندة ومسيجة عن موضوعات وبيوتات معروفة في التراث الشعري العربي القديم (السب، المدح، والحب، والإحبة الجنسية، الحزب، مفارقة ومقابلة بين هذه الموضوعات - بوصفها نتاج جملة إبداعية - تاريخية أرسيت مقوماتها الشعرية القوية وفيها الدلالة الخفية في السياق العام والعرض للحياة الاجتماعية المتحولة داخل مجتمع الصحراء البدوي الذي شهد نشوء، وخرجت منه، الدعوة الإسلامية، كما يوضح بالدرجة الأولى محاولة التعرف على هذه الموضوعات - السليخة بوصفها معادلاً داخل حدود قيم اللغة واللسان العريين، خاصة تلك الحاملة لقيم ورموز التبادل الجنسي وإيماءاته.

الظاهر ليب يستعمل دراسته موسيولوجيا الغزل العربي - الشعر العذري نموذجاً - بفضل من «الطاقة العربية والحياة الجنسية، لاستعادة أن اللغة العربية مجال لساني يقاوم آثار الزمن أكثر من غيره من مجالات الوجود البشري. وهو يعتمد في ذلك على الباحث الفرنسي بول ريكور الذي يشهد على عدم إمكانية احتزال الحياة الجنسية إلى الثلاثي المكون لإسناد اللغة، الأداء، والمؤسسة، وبوصفها، والإبروس الذي يتركب نصها اللغة وينبغي طابعها التوسيلي أو التبادلي إلا أن محتوى ودرجة التجنيس العموي، يختلفان من مجتمع إلى آخر فحينما تنتصر الحياة الجنسية في بعض الثقافات - من الناحية الشعرية - على حركات الجسم مثلاً، فإنها تقوم عند العرب على اللغة وحدها وإبرازة ذلك التفسير الجنسي للكثير لعديد من المصطلحات والكلمات والمفاهيم الأساسية والأفعال في اللغة العربية. مع العلم أن الصور المجازية للجنس في الثقافة

العربية هي تمييز أكثر مما هي عمل فني - ريباً لأن المجتمع العربي لم يفل بالتوازي بين التبادل الجنسي والتبادل الثقافي أو التبريري. والتدليل هو أن تجنيس اللسان العربي يقابله الفصل بين الجنسين. لذا كان الرجال والنساء، سواء أكانوا مرتبين جنسياً في بيوتهم أم لا، يسمون خلف أوساط يستطرون التعبير بها شوقاً عن تطلّعهم أو عن تفرغهم الجنسي.

يعارض الظاهر ليب الفكرة الدافعة حول كون الشاعر العربي ولسان حال قبيلته أو جماعته وكونه يعيش من غير قلق واشتغال بتجار الواقع... يعارض ذلك بأن يعتبر أن ما يميز أغلب الشعراء العرب القدماء هو التردد الحائلي والماعطي والتأرجع بين الواقع والاحتياالي وليس ابتشاليته. أما القطرية التي يتصف بها الشاعر العربي، على اكتشافه، في لحظة ما من تاريخه - فلسفة الإفريق وعوالمهم وكثله ما يبدو أن يحاول معرفة الحياة عندهم، فلا يعود إلى أنه لم يكن يعيش تحت سياه مأسوية، بل لأن قيمة الحياة لم تكن لتقبل بوجود شعر أجني عنها جدير بالإعجاب. الأمر الذي يعني أن شعور العربي بالتفوق ذو بعد شعري بالأصل وهذا ما أضاف الفكرة العامة عن «صحارة العرب الكلاسيكية، حيث يمكن للكلمة أن تشكل أثراً شبه شعري. وفيما كان استهلاك القصيدة العربية الكلاسيكية بالشبث كتعبير عن تميز الشعر الدائم لشعر متانة الصحراء أو للمجيء من بعيد، مثلاً يجرى الشجيرة (بحسب تمييز أنونس)، تتركز وادها أو يأتها عن الحياة والطلل... فإن الشعر كان يمثل العرض الشعري الأول، بوصفه إشهار لمرء ثنائيتة القروية للتمسك من دوره وسط الحياة. وعلى الرغم أن الشعر قد أسس مع مثلث الشعر لأمري (الأحاطل، الحزب، والفرقة) تقريباً كلاً في المبالغة والتأثير، يدور الذي يقف وادها كان تابعاً بالأصل من الرسالة الشعرية إلى يدهم الذهاب إلى أبعد ما يمكن وراء الواقع فخلقاً من طبعها أبو ظهور المرء - لجنسية في القصيدة فكان تعبيراً عن ضرورة مدقة لإقامة توازن بين الاحتياالي والبداهة وبين المأش الترتيب لكل يوم وسط عبثة الزمن وتنته غرسنا الصخر. لذا كانت المرءة أن تكون موضوع التملك الوحيد في المجتمعات البدائية. إلا أن حب الشاعر للمرءة في مجتمع الصحراء كان

روحاً من روحه شاهدة على أنه جدير بالافتخار بنفسه كن العربي ما قبل الإسلام إسمائاً رسداً، يشير صيداً بعيشة الوجود ولا جدواه إلا أنه في الفلال كان يتصر على وحس المدمع ذاك بالانفصاف على الحياة والتمتعها والتنعم بلطفاتها العذرية. وهذا ما يؤكد نموذج الشعر اللحمي القروي، حيث كان الفارس يتدفع إلى حياته - موته كي يقتر باعتلاله الخاص ويظهر حواء الزمن والكان المعتدين فليس ولا اتجاه حوله وأمامه، تماماً مثل صفحة الصحراء للترابية، دون أن يثر على معنى وجوده خارج نفسه. كان مواجهته للعالم كانت تحدث على محو فورتية ويثبت فيه حرص الصبيحة وحواء العالم وتصانعه وموضوه. ويلاحظ الظاهر ليب في هذا السياق أن التال الشعري العربي القروي - الملحمي كان سائداً على الصعيد النفسي، وريباً بسبب سعيه الدائم للسيطرة على الطبيعة والاعتراس في المكان.

وضع الإسلام الذي سولي بين الأفراد كاستان الشط ودعا إلى نبد الشعر التاجر لمصلحة إسوة في الدين والله، لم يعد الفارس شخصاً فرداً بل عنصرأ جاعداً لمصلحة مشروع كوني شامل يتخطاه كلاً. لذا أسست «السانية» السابقة غير ذات مضموع واقعي ملموس، بأن جرى التركيز على الجانب «اللاوعي» من الوجود: الشعة في التجل على النفس والتلاشي أو الدرس في لشروع الشاؤون والكبر ماكني ذلك الشعر المأسوي القديم للبطل العربي تجاه الحياة والوقت. وهذا ما يثير كون الشاعر الجامعي يتحدث عن الموت وعن عبثة الوجود والزمن أكثر لا يفسر من السلم، يرجع عام. إذ لم يعد من الممكن وإجباراً، مع شروء الإسلا وانتشاره، اتخاذ موقف من الأمة مجتموحه كذا الذي كان يتبعه الغزاة

والصالح تجاه جاعته أو زمرته السلبية أو قبيحة لا يجمع ما قبل الإسلام

تقوم مقولة الطاهر ليبس في العذرية الشعرية العربية الكلاسيكية على كرون هذه الأخيرة تعارض أو تناكس الطاقة السلبية للشمات الشعرية القروسية الذي عذّل الإسلام بعض عناصره الأساسية، وعلى رأسها نزع أو استبعاد الخشوع المبري الفجور. وذلك لانطلاق بين الحنية والتصير من عالم التناهي والبعث إلى عالم من الإذعان والفرش، كان يوسف اليوسف في دراسته «الفرز العذري» دراسة في الحب للقصم<sup>١٠</sup> قد وجد فيه امتكناً ليل حركة التاريخ الموضوعية نحو استنفار العلاقات القروسية لتوطيها في معركة التوسع الإمبراطوري الفجور. وذلك انطلاقاً من التعالي بين الأفراد والذي لا يتحقق إلا من خلالهم في آن معاً. وكان ذلك الإذعان والفرش المقروضين بقوة الروح التاريخي المتناهي والشمات، في أصل ازدهار العذرية الشعرية كقصدي من أصداء الدعوة الإسلامية نفسها وتكتاجها. فهي سبيل نديم الشروع الإمبراطوري المتناهي من الروح القروسية قام الإسلام بفرض الحظر على العشق بوصفه وعطالة في أحوال التمييز (بحسب تعبير يوسف اليوسف). هذا الحصر ساعد الإسلام على ازدهار انقال الشعر العذري كتميز عن الاستكشاف في صلب الذات القروسية لا التعلل بمصلحة الشروع التاريخي الشمات إلا أن ذلك الاستكشاف والتعارض يجب ألا يبعثنا عن أنظارنا التناهي الراعي بين العذرية والإسلام من حيث أهداف من الحنية. الوصول إلى الحنة عبر الجهاد والوث (الإسلام)، والوصول للحبيب عبر إشفة الاتصال، أي الموت (العذرية) وبينما كان الحب شكلاً من أشكال التعارض مع الموت عند الجليل القروسية ما قبل الإسلام، جاء الحب العذري ليؤكد رغبة في حب مجرد ومطلق بقضي في مكه الأخير إلى الموت باعتباره «المس العفيف للحب». هكذا يتنازع بين العذري في عيونته (رمزه الوحيد الاتصال) مع طلب الجمال اعتماد الموت في سبيل الله. فإن يكون ذلك رغبة (العذرية) في حب جسي (الفرقة) معاً لتجلى من رمز الحنية: الرقة، للشمات في مكان من العطالة القروسية المستمدة من كل شاطئ حارسي. العذري في هذه الحالة من سبوك مثل الله المؤنس والسلم والعطف، الذي يبرهن على هذه الدنيا القاسية للفرق بينة السبوك الأنيقة الخالدة. كان كليباً واع، ورطب، بنفثه ونفثه الخاص الذي يجعله في ذاته. ويضمّر المشاعر العذري حياته كلها وموته على حب امرأة واحدة سانية ومتعالية فيها وبيل الدهرة ولها ونجد الروح جناتها، يفتري ويبدأ من المؤنس الصالح الذي يجعله في إفساحة خلفه حتى يسلم له الروح في نهاية المطاف. وس الناحية الاجتماعية: المائدة يتنقل الشاعر العذري من ممتلكاته لينظم إلى التوسل والتواهن من أجل مضاعفة حظوته في رتبة معينة. وسله في ذلك مثل والصبر المسلم الذي يراه طبعاً على وجهه طمأن للكتف من الخلق. وربما كان التمجيد العذري للحنية الواحدة عذوة جزئية لانطلاق من تعدد الألفه إلى مفهوم الإله الواحد. وهي عذوة قد تعود إلى شعراء. «حين ما قيل لاسلاميين مفتونين بالأصل - وربما بفعل إلهام توحديدي يهودي وسبسي - علفن» (بالتجريد المؤنس) (ص ٢١٨)

إلى هذه العناصر التي تجلّت ما بين الإسلام والعذرية هناك عديد من العناصر الأخرى التي تظهر تعارضاً واضحاً بينها. فالعذري حين يقبل بلمرة الوحدة مثلاً لا يلتزم بألفاظه لما حتى الموت، يكون، كالقروسي اللبوري قبل الإسلام، براهن على الحرية الفردية الخاص، كما لو أنه يريد أن يصنع «فقرس» يخرج من زيد الصحراء، حيث المرأة وحدها تغل في علاقة حية في المشهد الطبيعي الحار، الأجرد والمؤنس. وهذا ما يتعارض مع مقولة شاعرهم اقترانها اختيار العفة العذرية المفرقة في استمرارية الجلال تميزاً عن ذراع أو راءع يني. إذ أن العذرية، (بحسب تعبير يوسف اليوسف) ليست مجرد وجمع ينتجه الغربان، ديباً كان أم غير ديب،

بل هي عذوة من الشاعر تتجاوز عري الوجود ويقاومته الصارمة، عبر النظر إلى المرأة وإلى تاليا كتجزل روسي حائض يقرب من الكمال بقدر ما يستترع من ألم إزاء الحضر والإقصاء الاجتماعي. فالقولب العذري من المرأة يتعارض مع الإباحية متعارض مع الموقف الحسي، ولللمس المتوسطة الذي يسفر إلى المرأة بوصفها زوجة، حرة، متحدة للأطفال وبعدة اللبس. ومن هذه الزاوية وعلى هذا النحو يرفض العذري الزواج والتدليل، لينتقل إلى الاجتماعي، وليس من زوايا رقص الرغبة المحاصرة دوماً في نحو متعارض بين قوتين: الاتصال والاتصال، المحصور والفتيل. أما الإبقاء على الحنية في دائرة المثال المتعدد المثال، فهذه على الأرجح إبقاء الجود مشرعة على الإحلال والغرب والفرش من رمتع المرأة فردة مدخلة على الإغالات من الزمن والاحتياط بالشباب الخالد. تأن يقضي عاشقان معاً ليلة لا مذكورة. تلك هو السبوك العذري للغة التي ليست في العمق من عمل شخصية مذكورة، إذ إن الجليل نفسه وبذاته هو العفيف، الشماتي والرفق.

إنطلاقاً من ظفيرة الشعر العذري يقوم الطاهر ليبس بينا إقترانه للرمز أو للجماعة العذرية التي كانت موجودة في سياق العصر الثقافي الأموي. فيشير إلى فرضية تقول بوجود رابط بين الأسطورة العذرية وديانة أول جيش إسلامي نظمي حرمه أبو سلمة الخرساني من النساء، فعند هذه الأسطورة عشر الجند في تكتل مع عفيف على أحد الجواهر التعصبة للإغالات من تبعات وسط لواطتي تسببت المقروق في إشفة. أما النسب الفصل ولللمس للعددين يشوبه الاضطراب، مع أن الشائع هو استيعاب إلى قبلة بين عذوة الذين هم عزم من حدام فاضعة، استقر، مع فترة غير واضحة زمنية، تعود إلى ما قبل الإسلام، بما في ذلك في القسم الجبوني الجباب من المشغفر الواسع الممتد من المدل حتى غير وهي مطبقته استوائية. وللإشارة إلى ما عذرة كذا عذري الاتصال بالخارج وبجانبه صفح حصرية، على تحلل بآثاره قبل إسلامي من التأثير القروسية. والواقع أن الجباب صفح حصرية كذا عذري الوادات القروسية من مكان إقامتهم، والذين كانوا يدعونه ثم الإلتزام. أما عصفور وزعمه فزواهم الرحي من غياب ارتباطهم صفات تجارية وديانة روائية ظاهرة. لذا كانت حياتهم خارج التوضيحي العفويين في الجزيرة العربية: البداوة والتحصن (من حضر)، إذ يفرض خارج أو على علفن الشاعري: التضاد القائم بين هذين التوضيحيين. وقد رشح الإسلام هاشميتهم هذه، مع العلم أنهم لم يفتقروا الدين الجديد إلا بعد وفاة النبي محمد، ولم يبر منهم أية شخصية رفيعة للسوق في تاريخ الإسلام.

ويمكن القول، اعتماداً على هذه المعلومات القليلة عبر الولاية، أن أي عذوة عاشوا هاشمية اقتصادية مقرونة بتأثير عالمهم مع قيم التمسك وبلا مبالاة ثقافية. وعلى الأرجح أن تكون الجهات الشيعية هم قد استمدت منهم الأسطورة العذرية. وعلى خلاف المكرة الشيعية مهم كان سو عذرة يمينين عى التكيف مع الدعوة الدينية التي أوتيت لهم رغم ذلك سموماتهم عالمهم الشعري وقبحة. وسواء كانت الأسطورة العذرية مفيدة من مستطية، قائلاً لا ترج نفسها في التعارض الجبوري القائم بين البفو والجهر وهذا ما يجعل رصهما وأحجامهما سلبيون وعلى من قبل المصادقة أن يداوم كبر عزه عن قضية الشيعة وملح السلطة الأموية في أن، بحكم حماسه للشيعة<sup>١١</sup> هكذا يجتمع الطاهر قبل بمقولة مفيدة بين المذاب البري المستنقل للعذرية وسير التفة الشيعية. ذلك أن العذري، وهو يطعم إلى العدالة كان يتنقل سحنة مستجيبة «بالان تعود» (تأنيدها) إلى عزم، وكما علمت إلى الكه يتنقل إلى الإسماعية عنها كانه يريد أن يجعل من صفه شيعياً، من غير أن يكتشف من خلال الأمر الواقع □

● **الطاهر ليبس، باحث نويس، كتب بعثته سوسولوجيا العزلة العربي، الشعر العذري موجزة، اللغة الفرنسية تليل شهادة دكتوراه من الدرجة الثالثة وقد صدرت طبعته العربية الأولى عام ١٩٨١ عى التضاد الكتاب العرب، منحنى من ترجمة حافظ الجسالي، أما الطبعة الثانية الصادرة حديثاً عن دار الطليعة، بيروت، والتي اعتمدها هنا، فهي من ترجمة مصطفى المساري وربما تكون هذه الأخيرة أكثر جدارة من الأولى.**

● **الفرز العذري، دراسة في الحب العفيف، دراسة من يوسف اليوسف، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٧٨. إلا أن الطاهر ليبس لا يذكره مع الدراسة في قائمة مراجعه، مع العلم أنها تتوافق في عديد من خطوطها مع مقولته، إضافة إلى شأها وأسبغيتها في هذا الشأن.**

● محمد أبي سحر، رومي وبالله من سبوك تصدر له قريباً رواية بعنوان «بقايا الجهر».



# نقد "النساق"

مichel

سبق للكتاب نفسه أن كتب في النقد الثاني من التألف، مستحضاً ما تعلمه الدعاية حين تسجيل الأسماء الموصولة للنسقة باسم واحد هو (إلي) وهو في هذا التأليف التفسري يتنقل من موقع العجوب بالخاصية إلى مواقع للتسوية ببعض أجهل الناس، ويصعد إلى مستنقع (إلي) بدلاً من (إلي) والتي.

عمل الناقد، وبعضه قول ما لا يقال، وكلمة ضروري مع أنه لا يشكر عليه. فقولك بالك شوي عن ما ستقرأ الآن، أولاً هذه الجراءة، مثل كل جراءة، طرفها مخوف بالأوبار. لا أقول إنك سقطت بها، ولكن أخاف منها، ويروي أن أمير من خوئي.

الصفحة 5: وليس للنساق... يجلس ويستلش... مجرد أساء من كل واحد عصا... قبل أصبحنا بجبال أعزنا أساءهم... 200 جيل، لكن من سيطر ومضايق لطيفة والقيمة الدائرية للأثر التي وضعت بها على الصفحة 182 رياض الرئيس وهذه؟ ليس هناك مستشارون يرفعون من قلوبهم في المسألة تحرير اللجنة مساعدتك عن قراءة وتقييم المواد التي تسلمها واختيار ما تنشر؟ ومرة عربية قديمة هي عدم مقدراً على التصاور والعمل المشترك.

... وكل كاتب يبيع عن رأيه. والناقد لا تشتر بأي تناقض بينها وبين كتابها على تعدد مشاريع وأموالهم ونهاياتهم. لذا نكران التأليف؟ هل تكون الحرية التي تدعو إليها بدون التناقص وتضربت لأراد؟ ومرة كبيرة أن تصبح المحلة محلاً آخر من المحلات الكثيرة التي تقع فيها طيور على أشكالها، وتزد كل طير ببالصها.

نائباً: لا يكفي، لا يجب أن يفكر، أن تعجبى المقلدة يجب أن أعرف كيف، وماذا بالسط، ولماذا يقال إن صورة واسعة تسوي أفع كلمة، وصحيح أيضاً أن مثلاً واحد يسوي رسالة من الكلام.

لماذا ما أعطى زكريا تأمر مثلاً واحداً عن قصائدكم التي ليست دسوسى قسور هي يا الشعر بعد مبرحان تقطيع وتزريق؟ وأجبت ناصر عينة واحدة من صحافة السمينات والتأليفات وكيف تقطعت الطريق على المعاصرة العينة التي؟ (وماذا؟ لا تذكر الأساء في مجلة تدعو إلى قول ما لا يقال؟ لماذا لا ينظر سبيل عطفاله وراء عدم

إسامة ضروري، على الأقل لتحمي الدعوى حتى يعطى الدفاع حواره. كان موجود،

ومعه حق أصي الحق. من الإنسان ما يقوى، فصلاً من لا يقال؟ وطول الرمد كان ما لا يقال؟ أكثر ما يسبح في سباح، وغير المسبح أكثر ما يسبح في كبحه من حله لأن في حواره كل مقدم مهم. نكر في بعض الأثبات، إلى قلت عز حكمة من علة أروحيه سنة عهد. مدته الآية ونحبرر المد ونحبرر برأ وأبوت الله ونجسم دول أوروب الغربية في حجة واحدة. ونحيا تنهي من القائمة يصير واضحاً أن العصر الحديث كله كان غير ممكن من وجهة نظر العصر التي سبقه وإفهام الجمليكي حط بده على مزيا النقد بدوره الصحيح. نعم، الثقافة تحمل الراء مسؤولية ثقافي من الرهايا إلى شطب حر. ولا تكون ثقافة أصيلة لا نقد مسؤولية الحاكم المشيد. الثقافة هي التي تحول مجرد المل على مسؤولية الناس تجاه أنفسهم. ونجاه مجتمعهم أيضاً.

عن الأشعار لن أحكي كثيراً لأننا لا نهم منظما، وكثيراً عما يهمني يان لي مصطفاً أم موفلاً. لكن شعر سعد الصباح بسيط، خال من الأنكاز، أقدر أن أستجيب له وإن بالخصام، وهذا ما لا أقدر أن افعله عن معظم الشعر الحديث.

العصص حيدة، مع أن كنت أنظر أكثر من هذا من رماك كتب كتب القصة وفكرت أن إسكنايا هائلة، لكن قد تكون عطف، أو أن الامكانيات المائلة عسيرة التحقيق عن كل حال، عندما قرأت ما كنت أعتقد من أن أسأل عيني. هالقد سر؟

هذا محاريق والتحاوير وحده لا يكفي لا عد من

■ المحارب مع كل شيء في والتألف تقريباً. ضروري شيل السزير من البيرة. هكذا اختصر مهمة الحديثة الجديدة. ضروري أن تميد إلى الكتابة حريتها وإلى انفرادها بهاها وإلى الكلمة سلطنتها ضروري الشراج الأبداعي... من منطلق... يستند فقط إلى مفاهيم لطيفة والقيمة الدائرية للأثر. أحب والصديق الكسار و الشورة ضد كل ما يجب أن يضبط الحيل باسم التزجيه ونظم الفكر باسم المقدسات.

مقالة الصادق التيهوم تقول البدني التي نادى ما يقال، حتى لا يقال يظهر كأنه اكتشاف جديد! ليس بعيداً أن القواعد الخمس هي قشور الإسلام فقط، وأن جوهره أشياء أخرى؟ وأحد نفس الشيء، لكن بصورة أهم، في مقالة غالب غانم عن الأصولية والأصالة الفرق بين الأصولية والخمس والجوهر هو نفسه مثل عن

وهو مثل مهم. خالي أشطع قليلاً وأقول كلمتين عن موضوع عزيز على قلبي يتعلق بهذا اللغة العربية تفرق بين التصديق والآيات بكلمتين مختلفتين وما هكذا كثير من اللغات الحية الإنكليزية والعربية والآداب والعلمية تستعمل الكلمة نفسها لكن تفضل على حرف آخر لتضيق بين الفهميين. ولأن حرف الجر كلمة صينية هيئتها صارت الساس يخطون بين التصديق والآيات. وزكري هذه كاتبة لاهوتية. يمكن للإستاذ أن لا يصدق أن الله موجود ومع ذلك يؤمن به. ويمكن أن يصدق أنه موجود ولا يؤمن به. التناقص الظاهر في هذا هو نفسه التناقض بين فترة لمين وله، بين أصوله وأصوله. لكن قد يكون لذلك حديث آخر يوم ما لرجع الآن إلى المحلة.

زكريا تأمر وسبيل عطفاله وأجبت ناصر بسلطون الضوء إلى عمل ما لا يجب أن يسلطه، بلدون بأصابع الأياد حيث

## صدر حديثاً

### سلسلة الأعمال المجهولة

#### جمال الدين الأفغاني

علي شلش

#### محمد عبده

علي شلش

#### مصطفى لطفي المنفلوطي

علي شلش

#### الدكتور خليل سعادة

بدر الحاج

#### يصدر قريباً

#### سليم البستاني

ميشال جحا

#### معروف الرصافي

نجدة فتحي صفوة

#### يطلب من الناشر



مكتبة ريد إيل راييس للنشر

4 Sloane Street, London SW1X 8LA

هو. كيف؟

مرة قال بيرتراند رسل شيئاً كهذا: «إذا كنت تريد بناء بيت أو قصر في أي مكان، إلا في الليالي العربية، فيستلزم ذلك... هذا التحول الجذري باللغة العربية، هل يحصل بمجرد أن يترك الكتاب العرب حوائجهم السرية؟»

لا. لا بد للغة العربية من الرجوع إلى الشعب التي وبها الحياة، فهو السبوع الوحيد التي منه تغدو أن ترضع حياة جديدة

في أوائل القرن العشرين قفزت اللغة العربية من العصور المظلمة صوب العصر الحديث. وفي نهاية القرن العشرين لم تزل حيث كانت في بدايته. لغة غامضة المصاحبة، تعيشها بكل ما هو مكتوب ومفاد رسمياً، لا علاقة لها إلا عوالمها بعيدة الشعب وما يتقوله العرب لبعضهم كل يوم

وبدون ما يتبعه الشعب في حكمه اليومي لا تتجدد لغة. وبدون تجديد اللغة لا تتجدد ثقافة ولا حضارة ولا تربية نثر، ولا علوم ولا فلسفة ولا سياسة ولا أدب تبقى كلها مقيدة، تنحسب أرجلها وراء بقية العالم لغداً لا يقرأ العربي العاصي؟ سؤال لم يسأله صير عطلاه. وبوجهه كله تقريباً يعود إلى اللغة

السرية الفصحى لغة توصية (omph) والعربي العاصي، فمثل كل إنسان عاصي، يعيش على غير مستوى يسى ضرورة أدنى منه، على العكس، مستوى لغوي في رأي عاصي ما سمع عن مستوى لغة عاصي. لا عجب، بعد أن يسمع العربي العاصي، لا يترك كتاباً أو قصة أو حتى حادثة. وما في لغة الأديب، والخبز، والأدب، وفلاسفة، الشعر... مع حذره من حبي، يكتبون ويحفظون لهم، لغة المدرسة، وأنسكى لهم، مع الحداثة وأين هدوا أين تلك

ولغتهم جلالة، تنظر من علياتها، ولغتي عادية، مخفية، وكسكية، ولكن بما أعيش، بما أتفصل مع أصداقائي وعائلتي وسائر محيطي. وساكنت البيوت العادية ما حصه بالصور؟

والكتب والمجلات والجرائد ومعظم الإذاعات ارسطوطالية بثبات أثينة، لا تصلح للحياة اليومية. ليس طبعياً القيام بالأعمال اليومية بالتأليف الأثينية. من يقدر أن يشتغل في ثياب العبد؟

لكل ذلك اقترحت عليكم أن نفتح أبواب اللغة، وكما أخاف أن تكون اللغة من القمامات، شطوطاً وأحداً على تلك التي لا يجوز لجم الفكر باسمها؟

لماذا أحاف؟ لوجود المقالة عن الترجمة المبدئية للأباجيل. فقصداً قرأت العنوان والحائنية في تقول إن هذا حدث ثقافي كبير تهديته وقلت: «والله لك يا الله! أنباء بدأت تتكلم إلى الآنين بنفس اللغة لكن الله أجابني:

... هل تصفق هذا؟ ألم أكن دائماً أقولكم بنفس اللغة؟ والآن ما هو والحدث الثقافي الكبير؟ أن يقول الانجيل وراجعوا قومية سيلاه بدلاً من «راجعوا سيلاه قومية» الله يساعدني على سيلاكم يا بشر! □

إقبال العربي على القراءة؟ أنا مع ثلاثتهم مئة بالمئة، ولكن ما السائدة من الإذاعة المخارفة، والشكوى عن لا نسميهم، والتكلم على اللاقاري، بلغة شبيهة بلغة دواعي الدار والكبريت؟

الساتلون والتأهرون والشاكرون والواعظون والمعلون والآباء عندما كبروا، والتقليدون هم الساتلون والمعلون.

هل يريدون الإصلاح هدية بلا ثمن، لمجرد الشكوى من أشياء لا يتقربون ما هي بالغبط، ولا يعملون أي جهد لتحديد عنها بالضبط؟

ثالثاً، الحرية التي نشر بها المجلة، مثل كل حرية، حريتان، سبية وإيجابية. وهذا المدد كله تقريباً يتعلق بالروح الأول. ١٦ صفحة من أصل ٨٠ تستهلكها قصص كاسيتات المهاد الإسلامي ضد الحداثة؟ هل هذا ضروري؟ ليس إضاعة لأصناف غالية كان يمكن أن تستعمل في سبل إيجابية؟ ثم لا ينسج التهم عليه إلى مستوى التهم إذا شغل نفسه بسباق كل نهجته؟ ألم تعطوا الجهاد الإسلامي نوعاً من الشرعية والاحترامية ينشر كل كاسيتاته؟

لا. لا. صفحة واحدة كانت تكفي، خصوصاً وأن هناك مقالين آخرين بالعربي، حافظ وغالي لشكري، يبينان بشاعة العقيدة نفسها المثقلة في الكاسيتات.

#### ماذا من الحرية الإيجابية؟

إذا هبّرت من رأيي اليوم بصراحة كاسرة، ماذا أوصي إذا لم استيقظ في الصباح ووجدته قد تغيّر إلى عكس ما كان قديماً؟ كيف أتعلّب على عيالي؟ ليس أهم من التمييز عن الرأي تربيت تربية صالحة حتى يصير بليكني الاعتدال عليه؟

الحرية الإيجابية لازمة لتربية الرأي. وهي تتطلب نزق قيود داخلية أرسخ وأقوى من الخارجية التي أصلت عليها الحروب ففعلنا شقق.

وأول هذه القيود بالنسبة للكتاب والفقاري العربي هو اللغة

اللغة هي المشكلة. اللغة العربية صياغ جميل بعده به الفقاري، والكتاب معاً، يؤلف سطراراً بينهما والعالم الواقعي

أسمع إلى أنسي الحاج (ص ٦١): «حاجتي... إلى قراءة في لغتي لتجملني أشعر أن اللغة العربية انتقلت من طور لغة السلطة إلى... اللغة الحرة، ومن طور عذمة المجتمع والدين... إلى طور مكانة ما يصادر الخيال ويعتقل الإفادة... ثم يتكلم عن الانتقال من طور اللغة - الأداة... إلى طور «اللغة» - التضييق. اللغة الحقيقية، اللغة - العذبة... وما عداها في الوقت الحاضر إلا اللغة - الضباب

اللغة - الضباب تكتب الكتب وتقرأ الفقاري، بدلاً من العكس، وصياغ أنسي الحاج لك الحق، للعبد مثل شرب كأس على الريدوني. ولكن الآن راح الريدوني، ولزم تروح السكره وكفي، الفكرة. لازم يصير التحول الجذري الذي يمكنه من اللغة، ولكن السؤال للحاسم



# قراءة نقدية لعمدي "الناقد"

## على ضوء

## التشخيص والطموح المحدد في بيانها

عاشق ومحب للنقد  
عمل محرم لنسور محمد - ساري  
السلح - يعمل الآن أستاذاً مساعد  
لدراسة وتلفظ بالإنجليزية الصوت



المشهور: إه - كنبه عالي شكري - وحسب  
الكاتب... النص الكامل لتسجيلات صوتية تروى  
مرأى في السعودية... الخ... وجاء في تقديمه والثناء  
أنه: في المملكة العربية السعودية تأخر الصراع بين  
القديم والحديث في المجالات الأدبية ما يزيد عن ربع  
قرن، ولكنه يشب اليوم بعض وحرارة لم نعرفها البلاد  
العربية الأخرى... الخ... وبالفعل، فإن قراءة  
(النص) ومعاينة النقاط على الخلاف إنها تكشف عن  
ضرورة معركة لا تصب على مفهوم (الحداثة) كمصطلح  
أدبي أو فكري، وإنما ترهص بتضخيمات متعاقبة لطاقت  
حيية من الفكر طال اختراجه وتوشت من تراكمها،  
ماطلقت. ومن الطرفين - بالحداثة نفسها مصيبة الهدف  
حيثما وظفت له في أكثر الأحيان، فمشت المقدس لدى  
الغزوين معاً، ليس فقط باستهانة، وإنما أيضاً بمحاولة  
متعمدة للخلط من شأنه، متخلّة من (الخلاف الأدبي)  
سلباً أو إيجاباً (أحقية المال)... مال الكعبة  
المضاعفة، وتجلد مسار الترجمة وتلازم الانتقاة، أما  
توحيد وحجم الفعل، الذي أثار جماعة الجهاد الإسلامي  
فد جماعة الحداثة، فلا يكتفي أن يستبسط الفكري أو  
الثقافي الذي يريد أن يلتزم بالوضعية - من القياسات  
الطرف الأخر عنهم خاصة وقد شاب هذه الفقرات  
للتبعية إيهام لا يعول من زواجه من عينه أن محمد عبد  
الله الصبي، بعد أن بلغ درجة (السطوة)، وهي درجة  
علمية تحفية - ولو شاء لئال: درجة علمية شيعية  
واسعية، «أهكذا في وقت معاني في من احتراقاً في أتون  
الطائفة بل المنهج» أو من توضيح وسالفة في أن:  
والحداثة تصور جديد للكون وللإنسان والنسج  
والعناية. وسجد الناظر إلى هذه الأقوال نفسه مرها عن  
عناية هذا الوجه دفاعاً عن عقيدته وديته!

والرغم من إعلان الحفاة أن: «لا يلتفتي نقداً هات  
أو تعليلها على بعض القولات الحكم على أحد المروق  
من الدين أو البقاء فيه، فليس هذا من أهداف هذا  
العمل». - على حد ما جاء في النص للثورة - إلا أن  
قائمتها التي صممتها أسماء الكتاب والشعراء والمفكرين لا  
تقتضي عنها هذه التهمة بل تؤكد!

أما ما بلغت النظر حقيقة، فهو تراوح درجة الوعي  
والقيم والتفتح في النص وتفاوتها بين إدراك لغويات  
المختصرة الغربية ولو من طر هؤلاء، أصحاب الحداثة،  
وسر التفسير والتصنيف والتلفظ للنصوص - الأصعب  
شهوة - لثباتها، فخرجت دون وجه حق عن  
للاعتناء وهو أصحابها والألمة على ذلك من  
انقسامهم متضعة، كما أن اتهام كل هذا العدد من  
الكتاب بالإلحاد والعالية - وبالتالي بحرق أعلمهم، وهو  
الطلب البالي - لا يصحح به بعد، وبالتالي يبدو بداؤه أنه  
الخطوة التالية، إنها تطالب دراسة متأنية موضوعية وعلمية  
الطابع لوثيقة الأهمهم، كما تستلزم ردوداً عاتلة تعي،  
وتكشف عن حقيقة التهاكت الغير وتوجهاته ولو من أجل  
قاري، حسن النية أو عقل شاب رادي - في مشروع  
نضجه. أما طريقة غالي شكري في الرد، والتي تحوّل  
عناية الأهم بالعصبة والتعظيم على إثارة معصدة، وبما

وبنده للحظة، وأن تمتدّ للوهلة، تحميها لأب  
وتضمّنها معنى العمدة كما تضمن الفن معنى الإخلاص  
في جوهره الأصم وأن تتمس به الصديق الكاسر الذي لا  
يحتاج البتة إلى شهادت من خارج ذاته علماً بكيهات  
يرافق تحجب الرئيس، في والبيان

### في معركة الحداثة...

#### لشرك مكاناً لعالم

مصدلاً لرد أطلقت والثناء - في بيانها نفسه - من  
أبها وستيتي الدعوة إلى التلاقي والتضام معاً، وتشجيع  
الحوار بين أصحاب الفكرة المشتركة، وأصحاب الأفكار  
المختلفة، أثمرت المجلة جعل صاحبها لمختلفة قضية  
طائفة على السطح، وبكل توصيات تناوفا وزوايا  
ساسها وتسميتها، إنها موضوع (القديم والحديث) -  
الفقيه والحداثة، الأصولية والأصالة، حرية البقاء،  
والفكرة الدعة في مواجهة محاكم التعش

فان أول ما دروس عنه على الفراءة - أو لمعل على  
أولويات استقبالي للعدد الأول - فقد كان نوعاً من  
الصحافة النقدية الساخنة والمحاكمة أحياناً actual  
متحركة على محورين مشيرين - يحمل كل منهما لافاة راعة  
مقلقة في الوقت نفسه - من عادل إسماعيل الشيع

■ لا أسمى ما وصلت إليه  
الثقافة العربية الحداثة ما  
رالت مصداق مثل والبناء -  
ولو في المهجر - قدرة على أن  
تجد (مصاديقها)، وأن تتوافر  
المصدر بصد. ولا أسمى

سراتنا. التي تبدو رمادية - مبدأ لشمس العقل العربي،  
طالما علماً الشوق والوعي بالحاجة إلى وجود مثل هذه  
الصحف. اللهم أني بهذه الكلمة - التي قد تشو  
للهم راعة - لا أود أن أفسد مع الطيرين لثقتين،  
أولشت المتلفطين للفرقة، نلنن أن في فعل (الزور) -  
أيضاً - ما هو قرين التكرار والشحوب وانقطاع النص  
ولا أن أحشر - في الوقت نفسه - في زمرة التشاكس الذين  
لا يرون في (الصحة) غير (زعة الموت) جد كنو، بل  
يكنو إلا مبدأ أو تالياً - وإن نساوا لم يسأوا غير  
الروال

يتوجه مسعاري، إذ، إلى أن أكون من راحي شركة  
الواعدة، أولئك المرحمين على الكتابة التحفية كما  
يسمهم وركبا تاسر  
أما كيف تكون الكتابة النقدية متحدية في رماتها،  
عهي أن تصف بالموضوعية تتعلو على البروة والافتعالة



لن تنفع هذه العقول الشابة - ما دما تحترمها ونسوق توجهاتها إليها - إذا كان يوافقي في الرأي، غير مكر أن اتهامات مثل هذه من شأنها أن لا تصب مطلقاً أن تدوي مشوشة على منابر ومنازل من ثقافتنا أسبأ أورودها وأسبأ لعلماء مسلمين أيضاً أو ترد بعد - وما أشد احتياجنا اليوم إلى سماع أصواتها بوضوح - من أجل الحقيقة فقط وللوضوحية التي قطعت وعداً أن التزم بها، وإلا لن يفاخري أن أرفض بسببها من الطرفين - فإني أثبت اعتراضي على أي قدر من التجاوز أو التبرجيع أو التحريض واستمداد السلطة وتبجح الرأي العام، فمضماً لشارتي تلك ما جاء أيضاً في كلام غالي شكري من عبارات لا تنصف بأكثر من أنها اعتداء مقابل على المناس وتأكيد لنجاحه لمؤلف الآخر بإصفاها بأكثر من جبل من الكتاب والمذيعين. كنت أتمنى حقيقة أن يصغر مقال من مثل عبارة ذمير الإسلام والنطق والإرهاب، لأن زمن الإسلام الحقيقي هو مساحة عقل ورحلة تنوير كانت - في لحظة طويلة من عصر الزمن - فاعلة، وما زال بمقدورها أن تكون، وإثرا فقط حين يصغر البلب من المذاهب وتنحصر التعامل مع (الأصول)، وحين يستغل العقل كل تشويعه (ولادة) كما يعلن بتفجعه عن مرافقة التفكير. كما كنت أتمنى أنه أن تقول كلمته من عاولة لإصابة الرجل - الشيخ الشمرابي - في شخصه وفعله وإسبامه بالتشليل في حياته بدلاً من البديال الخطابية التقليدية للوظف والإرشاد. أو أنه من مليونرات عصر الانفتاح وعضو في الحكومة التي أبدت كتاب ديفيد متساب للرجال وقفة ونقها فأعلن برأته من كل ما يحدث! ليس كذلك لأنني أعني عن الشيخ شمرابي ولا عن عادل إمام، الذي سلبه غالي كل موهبة - حين أراد الدلائل عنه - فأثبت له أن التشليل من حياته لا يتطلب سوى الاتقان الحرفي - وهو اهتمام بالفعل في قاموس مهنة التشليل - فالخمد لله أن كليها قادر على الرد، والخمد لله أن الإسلام لم يصعب بتقديس الفرد، وليست فيه عصمة عن النقد إلا للمصموم جل وعلا وحده.

الطرف الآخر من مقال غالي شكري، يقف مقالاً الصادق النيهوم ويصري مطلقاً أن أدان صديقاً حافظاً يقرأ ويدرك في حين لا يثير مقال غالي إلا فضياً وناجته بلقي فيها - بأسلوبه - مع الطرف الآخر فيروا به عائلات إشماله الغضب وإثارة الفتنة! يقول صبري حافظ: «ولأن الكتاب الجاد هو الذي ليس صادراً في الرصيع أمام زحف الكتب البديعة» - وإثا على كل لها، فقط - «والتي يزيد حقلها من الحرافات والخفريات عن حقلها من الدين القويم...» - وإعلان الحرب الذي أدعو إليه هو إعلان حرب دفاعية ضد هذا الهجوم الرصيع على زحف العرب. وهي حرب لا بد أن يجريها الكتاب والمثقفون العلمانيون بناء على قيمهم العقلية والفكرية ودون أن تستدرجهم مخارسات العدو القاشية إلى الخنثي عن أغل في العقل العربي وهي الحقيقة، فلا بد أن ندعو إلى حرية هذا العدو الفكري في التحرير، من ربه ودون وصاية أحد... إلى آخر العرض المتصل والحاد في وضوحه معاً.

أما مقال الصادق النيهوم، والذي من شأنه - بدءاً من عنوانه اللاتق - أن يستفز كل عقل منفتح، وأن يجلب - في الوقت نفسه - لب الباحث عن الجملة الأصلية والتصويب والتعحيح، فإنه يفتقر الفكرة العلمية على منظر لسوئها ويدها وتوافقها مع العقل وأنتها مع منظر المعاصرة ذاتها. كما أنه أيقظ الدفعة الجاهلية في الوقت نفسه. «إن قواعد الإنسان ليست حشاً...» - وهذا النظرية والتعلم أصلاً في غياب الإسلام... وأما غيره بالفعل من روح الدين... وأن كل هذه القواعد التي ذكرها في مقاله وقد سلطت عمداً من قائمة قواعد الإسلام، ولم يكن مسوقها مجرد تحريف نظري للدين، بل كان مسوقاً حقيقياً للمواطن المسلم نفسه... وأن وصف الطريق إلى الله لا يعني عن الطريق كله.

ألا توافقي على أن القضية تحتاج إلى محاورين من هذا النوع؟

#### الأصولية والأصالة..

#### تعريب المصطلح أم اتصال أفكار؟

لا يسمي إلا الإصجاب بحقوق الدكتور غالب الغاتم الغوري، وبإعانة في تعريب المصطلح الجارية لبراعة لا تجهد فقط مستعرباً وإثا عازياً، ضارباً بجندرية أدبائه في تروية فكرتنا وأوسعها اللغوية، حتى يعيد الفازي والتلف الغامي والكتاب الجاد أن المصطلح الإنجليزي traditions والأصولية individual talent مجرد ترجمة ناجحة للأصولية الأصلية المبريتين بقا في فكرة أيضاً! أهل نبي الغاتم أن... س. إس. إيلوت T.S. Eliot صاحب المصطلح والتعريب - والذي أخصهنا من أحدًا حلفاء كلاماً - لا ينبغي لنفسه فصل إيتكار - هو بالفعل متوجه - وإسأ وضع نفسه وفكرته في إطار «السل التاريخي» الصحيح لدراسة النقد الموضوعي والتي عرفت فيها بعد بكلاسيكية القرن العشرين، معتمداً أسلافه مايو أرنولد Matthew Arnold ومسؤولاً لما يفتق بالفعل مع مقولة التضاليد واللوجية الغربية، والتي التاريخي وعقل أوروبا وكل ما ورد من أفكاره أو نظريته عن الإبداع الفني، بدءاً من عقل الكتاب - كوسيط عماد إلى عملية نقدية الحيدة - «الترب السلي للحدث»، عرض مكمّل لنظرية والمعادل الموضوعي». objective correlative.

أما عواد بدراسة من أفكار فليس لدينا نقد عليها، فهي عميقة كما قلت وعمرية لا يتوجب تعريبها شائشة. أما من نحلها إليه ونسبتها إلى نفسه، فلا أحسن غفلاً ما دام لم يرد في مقال ما يشير إلى أصول أفكاره ومصداقها - رغم كونها بيئة جلية - حتى لو اجتهد في الإثبات الفلسفتين وتأسيس وإصالة، لأبشأ لهاها القاموس العربي محيطاً كان أم فيروز باباً أو حتى عسكرياً، وبرع فيه. يقول الغاتم بالحرف الواحد في عملية ما عرفت ترد الاشتقاق النقطي إلى أصله الفصحى «السلكي» والأصولية توحى بالنظام الخارجي، والأصالة توحى بالسلكية الداخلية. فالأولى، من قاموس الجند،

احتشاد في صف مرصوص، وتظهر يتهدام مفروض، والثانية من قاموس الجندي - لاحظ الفرق الدقيق بين قاموس الجند وقاموس الجندي!! - رماية مأخرة وعلمانية قبيزة عن الالاف احتشالية.

#### إثني أشير وكفى. أما عن عقد المقارنة العلمية

والتعليل الأصولي الأكاديمي العلمي لنظرية ت. س. إليوت في ضوء نحلها العربي في يد الغاتم، فلا أقر والتأكد تبطل عليه بصلحتها من عدد قدام، أيضاً من أجل الحقيقة ورواء. بعد فطمت على نفسها في (البياض).

#### (حرية التألف) وإياها (التعظيم)

إذا حق للفجري قرض الشعر، فهل يحق له التعميد؟ سؤال يفرقه مقالان متقابلان... الأول للدكتور أفرام البعلبكي، يجند فيه - وبسببته الاستقامة العلمية - توصيفاً لعملية (التفند) راداً إلى مصادره وضروراته وتعتمبات وجوده الجاهلية والحوية؛ ثم متطعلاً إلى من مباشر للعصب العازي - العلاقة بين الناس والرب. ثم العلاقة الحرة التي لا يضبطها غير (ضبط عالم ناقص)... ثم عدداً المسؤول عن (التخلف) مغنياً القبيح، يوضح عن هذه الطيف، بل هذه الفئة المتعلمة الغام، من القيادة ومن المسؤولية... ثم يذهب إلى تصورات أن يحرق الحاكم الناس من نفسه، وأن يتطهم إلى حقولهم عليه وواجبهم نحوه... ولا أن تكون الجاهلية الحكومة وهي رعابا جاعلة لا حول لها ولا قوة... إلا أنه إلى المثال ولو أنه يبدو (أدبي) في مطلقه... إلا أنه يتحول على يد إلى تعميم وإلى شمول أكبر، حيث يطرح التساؤلات مؤكداً إجاباتها في مسؤولية القيادة النافذة... الصنوة، التي من شأنها أن توجه وتعلم وتؤلف في نتج (الحكم الجند) الذي من خلاله، ومن خلاله فقط يتبع (الحاكم الجند) كل عمل - على حد تعبير توماس بيكيت - والذي بدوره ومن خلال عملية جند (ديالكتيك) dialectic سوف يستمر إنتاج (الطرف الأول) والحفاظ على

أما المثال للمقابل الثاني فهو «النجر والكتابة» لقصير عفيف: حيث يحكي - بلغة جملة - عن سرّ هؤلاء «سر الكتابة والحرفة، إلى أن يصل إلى المقطع الخامس... «فن الشعر». يقططن كتابة سريعة متلاحقة من تعالي الشعر فوق الطوق الفلسفة كقولها ونحو التاريخ. والكلام ليس جديداً كيبه (النجر) ودهم كما يقول قصير بالحرف الواحد: «يعتبر العنجر أن كل فن ضرب من ضرب الشعر... وإثا قد قاله لأسلوب اليوناني ولم يكن بالطبع عجبرياً بل كان ناقداً ومطهراً وصاحب ضرب في المقطع - إن لم تكن ذاكرة في ذاتها وكان هو مؤسس الحقيقي... وبالرغم من ذلك فقد سمى الأول في نوعه والأشهر والأصالة - على الفن البيكيتي - «الشعر» أو بوبيتكا Poetica وتحدث في مستهله - مثل غير الأستاذ عفيف - عن الرقص (والعزف وصنوف الغناء) باعتباره (شعرًا/فناً) وإثا تختلف من حيث ضرب الأدب وطرقه، وتتنوع وأدواته وأنها... عمل قصير عفيف - بعد ذلك وهذا من حقه - من خلال السطور الناقية للشعر، وعلى استعانة بعضها بعلم



حديثة، ويصف كل هذه الدراسات بأنها «ليست أكثر من تسليية». وتوافقه على ذلك وإتمام أساقفة هذا الشوط مع نمط العجري وسياة العجر الرحالة المتلفة المصادية للصران، حيث أن مثل هذه العلوم المعقدة تتطلب أنظمة عقلية عالية ومعامل وغنرات وأجهزة قياس. حضارة متقدمة يجهزها وغيره، الأحرار والدين يعمل واحدكم العالم في قلبه ويرحل! لكن الغرب أن سيانه لديه نقد من بينهم وعجري أيضاً. وللغرب من ذلك أن هو وموقف يختلف تماماً ما يروج عليه النقادة إنه: «إنه لا يشرح الفصيدة بمرحى كملها، لا يشرح إلى جمالها وصورها وإجازاتها، ولا يتوقف عند عروضها وموسيقاها». فإننا إذن؟ إنه يعتبر كل ذلك من قبيل ترشيح الخبذة بحثاً عن الحياة، كتبت عن قصيدة ما تكون قصيدة أخرى... إن كانت الأولى شمساً فالثانية كوكباً يدور حولها بنفس الجبال ونفس التوازن.

ولأن أعراف أن الإسناد عفيف جداً وأنه في هذا الموضع بالذات لم يقصد إنشاء بل صياغة رؤية أو رأي نقدي - هو بالطبع عجري أيضاً - فإني أؤيد أقرض قلالة - إن ما يفعلها (نقاد العجري) ليس «نقد» وإنما «إنشاء»، ويرتبط بكونه محاولة للإبداع على إبداع قائم بالفعل بل تطفل مبرر بكونه استلهاماً! وهي مرحلة من تاريخ النقد. الذي يصير الكثيرون من غير العجري على أنه علم له أصول وطرائق وصناعات تنوالاته. قامت والضرمت ولكن البهس للأسف ما زالوا مشتبين عليها ونسب - «النقد الانطباعي»، والذي ما زال الكثير من النقاد وأساتذتهم النقد المحترمين والشعراء والكتاب المطلقة إبداعاتهم يصرون على أنه انطباعات نافذة بلا مبدعاً ثم جفت موهبته وملكانه. وبالتالي فإنه عملية - تعويض، إنشائية في غالبيتها، مبنية على الحيات والرؤية الموضوعية، عاجزة أن ترى العمل المبدع في إطار وجودها ووفق قوانين وطائيس أهمها، رؤية الشيء في حد ذاته، على حد تعبير ت. س. ألبوت.

أما الغرب في مقال قصير عفيف فهو مناقضته التلافيفية السريعة لكل ما كتبه ونظره في المقطع الخاص! حيث عاد فكتب في الطلوع السادس بعنوان: الشعر... الفلسفة في بعض مآهياتها، كل ما كتبه تلك الفلاسفة عبر التاريخ. كل تستطيع أن تقول إن الشعر كله ما كتبه الشعراء! الجواب عند العجري: لا. كل قصيدة وردة قائمة بذاتها في ملكة الجبال... عمل فريد غير لا قبله ولا بعده. لا يعاد ولا يتكرر... مجموعة تعكس الضوء بريقها الخاصة، ولكنها غير معزولة عن غيرها القصائد الأخرى... القصيدة كيان حي، لها شخصيتها المحددة. وكما أن خطاً مسحياً يربط كل الكائنات الحية، كذلك ثمة خيط مسحي يربط كل

الفصائد. كل الشعر الذي تعرف، من ما قبل التاريخ ومبروراً بكل قصود التاريخ وبنجمات الحضارات المتنوعة والأساليب المتعددة، مترابط متصل الخلالا، والوحدة التي تربط كل الشعر، مهما تعددت لغاته وألوانها، نسيها الحياة.

اتهم كلام قصير عفيف، أو تظهير هذه النقطة، ولا أظن أن النقص البير يحتاج إلى شرح، ولكنني أحجل القاري، مرة ثانية على فكرة «النسج المكون للتفصيل الشعري» عند ت. س. ألبوت، ذلك التحذير ظاهراً خاصاً، مرتباً لا يبعد ترتيبه وإحلال عناصره في عجلاتها إلا التي تدخل على هذا النسج الشعري، للوروث الهام من اليركام بالطلع تحديد ترتيبه وعقد نظامه متبينة مكانها ضمن هذا النظام!

أود أن أضيف مرة ثانية أن فكرة (التقاليد والموهبة الفردية) إياها هي جذع نظرية (النقد الموضوعي) والمعادية تمام الدعاة لـ «النقد الانطباعي» أو (العجري)... بل إياها ما قلنا أن لخدمه.

بعد قصير عفيف مرة أخرى يقول: وقاعة الشعر أن لا قاعدة له... هو من مادة الحياة، ومادة الحيرة يجبول وهل يميز أن نأشر الحيرة أو الحياة في خواب الأوزان والكلمات... وهو كلام (عجري) يطعن مادام لا يستطيع أن يقدم (نظرية الفن) بطلانه «نظاماً» أما في المقصدين السابق واللفظي، وتحت عنوان (كتابة الشعر) والتراتيب... قلته بضع في صياغة (نظرية الإبداع) أيضاً عند ألبوت وأصحابها عن مدونة النقد الموضوعي... وتحسنت ظهورهم عن الاعتقاد السطحي للحلث ومن عجلة البائع لوسط بحث لا يكتفيهم بالإبداع العجري، إني أيضاً يقولون إياهم كقيام بتفاعل لكنه لا يؤثر في الوسط المحايد - neutral medium - وتعلق ثانية حول التراث، وإني هذه المرة بنص صريح، ثم يحيد حياء بصوغ في مرة ثانية، بكلماته، فكرة العقل الجمعي، وتصوير ألبوت للوحدة العقلية لأمه أو ما يسميه (عقل أوروبا) بمكوناته اليونانية واللاتينية، إلى أن يقع في مأزق تخالفيه وهو يجول دائراً متوارداً حول فكرة «الحس الشاعري»، لا يذكرها بالنص، وإني يذكر «السلسلة» أو (النسق - النظام) لتكون للتقاليد، وإني بطريقة «عجرية» أيضاً، حيث يقول ويخرف الواحد: وما موقف الشاعر من كل هذه المضمرات؟ يعتبرها تراثه. وعلى طريقة العجر الذين يتفلقون من بلاد إلى أخرى يروج بنقل من الواحد إلى الأخرى، ينتصن من كل واحدة أفضل فيها. يدخل في أسرارها. يكشف مواطن الجمال فيها، ويشارك مديعها بخرح الإبداع - متفكر كير - هو ثقافته عالية - (تذكر إصرار ألبوت على ثقافة الشاعر التي تكاد تقترب من حد تعبيره الخاص - من حد الاندفاع)... يأخذ منهم وعندما يعطي يدخل عطائه في السلسلة التي أخذ منها.

ماذا إذن؟ أن أتذكر سوى كلمة (الأصالة) حين يردي مقال قصير عفيف قسراً إلى صفحتي المذكور غالب الغانم عن الأصولية والأصالة، وإلى تداعيات لفظية غريبة من قبيل: إعادة التنبية والتغليب... مزاكرة

مسجلة... الحلة عند العرب... الشظرة والعبارة، الأصالة والأصولية وأيضاً «الأصولة»!

مادة الكتب والكتابت.

و- مازق الصحافة العربية

يعد سمر عطالله تحت العنوان الأول أزمة الكتاب العربي، ويخصها بنقشة غير قابلة للحل بل بأنها في القاري العربي الذي ترك الفرصة للرليبي كي يسلبه حقه في المعرفة، فتتمثل رؤيته الواضحة برؤية الدكتور العليكي لسهولة الصفوة القائدة ودورها في خلق الانكسار، والتشخيص بفسر من تمام الصحة والاضطراب. وفي عديدين فقط من (النقد)... حين يتغن لنا مقال كسان إلمن عن الصحافة العربية، طارحاً - وبصرامة وغضب أيضاً - حلولاً عملية وبيرة للمشكلة الأعم ومشكلة حرية التعبير عن أنفسنا في أوطاننا، والتي هي مشكلة «الأمان» في الوقت نفسه هي أيضاً مشكلة «الأمانة».

مشروع عصام محفوظ

وهجوم ميشال نقولا على تطوير العربية!

رد عادل أبو شنب - وكما يقولون - غيبة كل ذي هم حقيقي واهتمام بلغتنا القصص، حين كشف ببساطة مستوحاة، حيث المؤلف المسرحي اللبناني الفصيح أو مشروعه للعثم بها واحد لله في مسرحياته الجاهزة، ألا أني ليعبر الكتاب الذكرة بمشروع أليخاندري، أفرغ فرقا بين قصد الحكيم وهو: التنظير من نطاق العامة، وتنسيق فصحي كانت أستاذك والسليح أكثر تعقيداً وإعجازاً بالجلال الحكيم أو البلاغة الطاغية.

المسألة عند الشاعر متعلق بالآلة الشعرية، بالإضافة الرسمي. أما عند عصام محفوظ - وكما فهمت فإنها تتخذ اتجاه آخر، هو خلطة العربية الفصحى المعقدة الموروثة والتي لا يكتف تطورها وتطورها الصحي على يد شعرائنا الحداثيين وكتابنا. فليبق للاستاذ محفوظ إذن ادعاه للمشروع التخريبي اللاواعد ليحفظ بملكته له، وليطعن عادل أبو شنب فقد فشلت كل محاولات (تغريب العربية)... سلبها من أجروبيتها أو طرح قوانينها عنها بإحلال عناصرها ولفحات محلية ما زال يشارفها قريبا من الفصحى واتساعها لها. أو تغريب في الشكل عن طريق عائلات فرجتها وصيها في حروف لاتينية ترغفها من هيئتها أولاً، ثم تعيد مناشرتها عن أصيغها وترائيفها فتفقد الحكيم والطابع والغرض في المحاولة كان وما زال واضحا، والقصد لا يغني! وبالتالي فإن مفهوم ميشال نقولا هو الآخر لا عمل لها، كما أن تفصيحه لمشكلة (العامة) تلك لن يدعينا مناشركة عن كون المسألة (عويصة) على حد تعبيره. إن نشاركه أبداً في رأيه من أن «العامة لا تأخذ عن الفصحى إلا القليل كما هو الحال الآن، لأن الواقع غير ذلك، حيث حركة تقارب الهجاءات العامة - في بلدان العرب القديمة - وتزاهرها بالفصحى في مد لا تناسل» على كما أن الفصحى ليست أبداً كما يقول ومنعزلة على نفسها - لغة لبشتين، شخصية بشخصيتين، تفكيراً

يتفكرين» - وإسبا تنصب هذه الأذواق، هذه الشيزوفرية، فلفظ على العقول وطراقت التفكير وتصوصوا المتطرفة والتعصب والغرض أيضا. أما اقتراحه لتحسن الخط ليست بالنم من مثله الموسومة بالجلود المرقق بمقاله. حقيقة - وهذا الصدء - يشغل سؤال واحد فقط وهو إن كانت جهودهم تستقيم إلى جهود المؤلف المسرحي عصام محفوظ في تكوين مؤسسة لإعادة صياغة أعمال أدونيس، وسلاوي، والقاسم والهيوم، ورياض السرس، وتوفيق صايغ، وسعد الصبايح، والسياب، وكشاشي، ولبالي، وكرهه نامس في ويوسف الحال، والحاج، وإدريس، وتنجيب محفوظ، وطه حسين وإحيال قلوبهم وقفا لنمط (محفوظ/ طه حسين) في الكتابة العربية، وهل يمشرونها الجري الملقد وقولا له سزى طبعه غدا في الأقال للعدد الثاني من والتقدم الذي طاعنا فيه ميشال نقولا بمخالفه المخلصا في العربية ويمارنه الرائدة إلى إتقانها؟

### الوجه الأدبي لـ «الغلاف»

(إله التمساء) و (هل رأيت ما رأيت؟) قصتان قصيرتان لكنائين تشقان طريقين خطرين إلى الكشف، كل من زاوية، إلا أنها يلتقيان معا في بؤرة تعبر فيها السطور وينفض.

في عالم (إله التمساء) تسرب بين حاتان الشيخ إلى غيبة (المحرك العصري). تنصب كلياتها الفلاري، بداية ككيفية والخدرات، في وطن السكون لا يلقى فيها إلا مع انقلابها في الأخرى من اللؤلؤة تنسجها في الخلق. جو فخم فاسق في فخامته، يربري ويذلي - رغم أدونيس العصرية - إلا أنه دزهر ودياسوميات، ونسندة في عالم السيسوفوروية، وأيضاً euphoria نفضة بالشرق والنشوة والجنون وسعد الشهوة الحرم. يتجسد كل ذلك في بناء وروائي بسيط، ساعد اللغة الأيسط في خلق تراكم درامي غير مقلع يصور حالة الاختناق ويعني بها حسيًا حادًا مع عالمه المعنى، لا يسقط عنه ولا يفصل، تمامًا والطريقة تنسجها حين لا يسقط (الرمز) عن قصة هاديا سعيد - وهل رأيت ما رأيت؟ - رغم إطلاقات - ما بين لحظة وأخرى - غيثًا ومتدأرًا من خلف سنائر صياغتها الشاذة الشعرية، حيث تلتك الحكاية - وبالقول - أمانة لغوية، أحب أن أقول إنها نسائية الطابع - في رقتها. أيضا - كما يتضح مدخلها إلى الحكاية، والانسراب إلى الحدث المرتقب بأنفة حذرة صياغتها في الاعتراض متفق لحماة مع طابع الشخصية المقدمة، بتأهيت في الساقية. تشتت طلع، تذكرت ملاحم وأجناد، تهدت، على ألب حيا. أنا حرة وصبي جبل وروغيني عزيمة. تذكرنا هذه الحوادث للذات، لإعادة المولد الداخلي. هذا التفكير بصوت مرتفع - والقصد به أن تخلق صياغتها لنفسها حالة من الظلمة قبل الإقدام على الفعل - بصوت الأندري بروفروك في قصيدة ت. س. إيلفون مبراسة لنفسها مع نفس بينا وهو ذائب لحظية فضاء أو امرأة - إلا أنه في الأروعين، يصعد المصداق... يزدرد امرأة أو ينفذ في خارجه أليفة صلعاء وسط رأيي. في الغرة التي فيها التمساء

يرحن ويعين برثرن في ميكل أنجلو؟ وقد رأيت رأيي وهو أصعب قليلًا من السوسط بقدم على طبق... الخ... هكذا. في قصة هاديا سعيد بتصرف ذلك مع إلقاء متصاعد لعل أخذ في الاكتشاف، وفي درامية تصعد وتقل وتوتر، ورمز ينال - وإياها في غير سطحية ولا مباشرة - وما عاولة إنفاته، وتواري حين يفتقر سره من الانقضاض، حتى تظهر الجثة كاملة عارية في وسط الظهور غير الألي - العالمي المجتمع أيضا - وسط التأهي. إنها الحقيقة العربية والتي مستجن جعلا لو فيها وحلقا فيها، وليست البطة وجدتها هي التي وحلت الكس وجلبت والغضض عيني وإيا نحن جعما، المشاركون والمتحولون والشهود.

فإذا كانت القصتان المشار إليهما تصوران من خلال (الرمز) - رغم صاغرتهما وأناقتهما - واقعية حقيقية الجرس والصدى، فإن سعيد الكفراوي - في منبر الموت - العدد الثامن من «التقدم» - يعيش بتأمدات صورية، فأعما عالا هو أقرب إلى سحر الرقي والتأويل، وإبرازين مستويات الواقع أو طارأ منها إلى شفافية الحدونة أو الحلمة وسفلة كل الإحالات الممكنة لشيء شخصية (أم هاشم) بظلالا الفولكلورية والدينية والأسطورية أيضا، وفي لغة إسريارية الطابع تعطي العمل جلالة كما تحفظ عليه خبوت نيرة وسره.

أما (الليل ما قبل منتصف الليل) الشوفا شهران، فهي من حيث الصياغة الفنية، كأيوس حقيقي. أما من حيث الواقع، فهو واقع لم يره غير (البيان) ولم يمش دمارة بلد غير. إلى أسلوب يهشرون التوسيع والفراس في يتأصلها الحقيقة، في تعبد الطبع، في تقادم من لحظة إلى لحظة تالية، في الوقت الذي يستهلكه حتى يصل إلى ما كان في الماضي به ثم تسكع الصديق، وحتى يتماثل المقتلان - بالغة الفهرية والبالج - وتزدحم بينهما، إنها تكسب البناء والصياغة واقعية حية متحركة تحمها التباهية - التماسه ويفرضها التوقع المخيف والذي يتجسد للمحالة بين لحظة وأخرى من لحظات القراءة. هذه الواقعية ذات الطابع الكابوسي، أو الكاوسي (والواقع حقيقة، إنها يتحول - وفي لحظة سريعة ماهرة - إلى ما كان في الحلم... حيث يبدو كل ما حدث كأنه يتبخر، فتأخذ (الحكاية) الحدث، طامعا شفا في عينه ودفع يروح يمياعه الكثيرة ووقف في غرة اليوم بعينه الفاريتون وبوجهه التامع أمام المرأة الشابة وكانت هي في الظلمة تظن إلى وجهه... الخ... إن شكا يظن الرقبة، وفي كل ما حدث أو يحدث أو يحدث الأمر هو الشك في اللحظة الحاضرة، لحظة الأمان التجلج، في الحظ للموت والنجاة منه به. والغروب من الموت بالحلم والمرء والأمان والنشوة وتلنس كل جسمه الذي لا يزال (بارد)... بينا الحقيقة لا أنه امرأة تائهة لا فراس وإياها الغروب من نهاية غيقة بالآراء، في غرة الأمية - الحلم وأيضاً بين ذراعي الموت.

أما قصص «الكلب» لعبد العزيز المصري، فهي أقصص صعبة غلبة اللغة، سلسة وشيقة، تتروى في طابع الإبداع القصصي الذي قدمت «التقدم» وتفتي بساطتها الوجه - والطلع فهي أيضا غير عارية عن الدلالة.

### «البياتي» بعيدا عن هرائه، أم محطها لها!!!

**نوري الجراح، العدد الأول**  
ذكرتني صفحة نوري الجراح بمرارة قديمة - عمرها الآن أكثر من عشرين سنة - عاكبتا في صغري ما كنت أود أن أعود فأشعر بطلعها ثانية في فمي. عام ١٩٧٦ وتكت أعمال عمرًا بمجلة «الكلب» حيث كان رئيس تحريرها أحد عباس صالح الكاتب المعروف الأستاذ في تخصصه التجريبي البادية. ذات مساء أقام في لول أمسية شعرية بمنزل الكاتب الراحل عبد الرحمن الحميسي، حضرها من الكتاب محمد عويد، ورجاء القاش، وطلحي واكد، والدكتور فاروق عويد، ومهدي الحمين، والغاص أحد الحميسي، وأخرون لا تحضرني الآن أسماؤهم.

كانت أول مقابلة للشاعر الباتي. آنذاك ومع تلك هذا الحضور. سمعت من كليات الإعجاب ما لبث خطوي الباتي. بعد. ما زالت أذكر ما قاله بعد عوده بالحرف الواحد: «صوته الشعري لا يذكرني بشاعر غير يوشكين». أما رجاء القاش فقد قال بكتشفه، «إنه أفضل صوت جديد ولكنه رهيب». وأتألم منظر مقدمي واستأثني أحد عباس صالح، فأخذ قصيدة لبشرها في «الكلب» - التي أعمل بها أيضا - وعرضها على الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي، فرحاً بكتشفه، باعتباره الشرف على الشعر في المجلة آنذاك. كانت المفاجأة بل الصدمة - هي رفض البياتي نشرها، واحتاده مصرأ على الرض وهذا بترك الكاتب - أو نشرت القصيدة - ولا حتى ولا يقبل أن تنشر المجلة لشعراء مبتدئين خدثان، يصح ولا تكل أن نشر جديد.

هكذا تفلن في عباس صالح الحديث حريفا وبكل أسف. إلا أنه أمرٌ على أن تنشر في قصيدة في العدد التالي. ونشرت بالفعل. ولم أعرف على الإطلاق - وحتى الآن ما إذا كان رد فعل بياتي ما عدا أنه لم يصانعي مرة واحدة بقدر المجلة أو حتى يد أنه يعرفها مباشرة وبعد نشر القصيدة ذاتها بمجلة (المجلة) التي كان يرأس تحريرها في ذلك الوقت الكاتب الكبير يحيى حفي. طلع الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور ليتغنيا في المجلة ولم أكن تعصرت إليه على الإطلاق بعد، ذهبت إليه في مكتبه، قام بضمائني وقمقي جلبيته الشاعر الدكتور أنيس داود قائلا: هذا هو أسامة أبو طالب. لقد قلت لك أنني تنسقت في قصيدته هوا شعرا بجديدها. انهي نوري الجراح - لا أحد يتقرأ!

### قال الملك لويزيه

ما زلت أذكر زكريا نلر يمسح الناس بكليته! فلي شي، أنظر على العرش من تلك البساطة الأسرة!

### كلمة الأخيرة

هل قدر لنا الحزن دائما، حتى ولو تيسر لنا - أنجيا - ميرز وحيد للفرحة؟! لسؤال من الفجر بعد، انتاني منذ قرأت رسالة «عبد سعيد» ورد رياض تنجيب الرئيس المحزون عليها! □

# قال الملك وزيره

دكريا تامر

■ رأى الملك في أثناء نومه حصاناً أسود يجري في الشوارع مطلقاً صهيله الغاضب، يطارده حشد من الجنود، بعضهم يحمل عصاً وسيطاً، وبعضهم الآخر يحمل أغلالاً، فقال الملك لنفسه: «أعرف أي نائم، أرى نائماً تفسيره أن الناس الذين أحكمهم هم الحصان، وأن الجنود الخائفين هم أنا».

## السلام

وفي الصباح، ما أن أفاق الملك من نومه حتى نسي ما رأى، ولم يبقَ له سوى امرأة غاضبة جعلت الملك يترك سريرته بحركة الغراب عن شوك، ويقف في وسط غنده مكتئباً هائس الوجه، يتطلع إلى ما حوله ليأبى براءة امرأة نائمة في سريره.

كانت المرأة يبيها ذات شعر أسود طويل مبهر، وقد بدت لعيني الملك جميلة، فاسية قسوة موث.

في تلك اللحظة، فتحت المرأة عينها، فبدت أكثر جلالاً، وأشد قسوة. قالت المرأة للملك بدهشة: «ولماذا صبحت مبكراً؟»

فقال لها الملك مستائلاً: «وماذا تفعلين كل زوجة تعرف واجباتها نحو زوجها».

«والفضل ما فعله كل زوجة تعرف واجباتها نحو زوجها». وبالمستغرب هو أن لا تكون في سريرته.

الملك: «ومن أنت؟»

المرأة: «أفترج لم أن توبة النسيان هذه المرة خطيرة؟ انظر أيّ جيداً، ألا تذكر من أنا؟»

الملك: «كالي وأينك من قبل».

المرأة: «ولا تذكر أيضاً أنك متزوج؟»

الملك: «أذكرني عازب كاره للزواج».

المرأة: «أنت متزوج منذ خمس سنين».

الملك: «ومن هي زوجتي؟»

المرأة: «ماذا أفعل في سريرك إذا لم أكن زوجتك؟»

الملك: «أأنت زوجتي؟ أمر غريب! لماذا زوجتك؟»

المرأة: «لأنني كنت صفة رابعة. أنا جميلة وبنت ملك يباهي الجميع».

الملك: «يباهي الجميع ما عدائي».

فقالت المرأة للملك بمكر: «إذا كنت تزكيت زيت، فهذا لا يعني أنك تزكيت جيوشه».

فصاح الملك بالمرأة: «هيا أخرجي حالا والا...».

فقاطعت المرأة قائلة: «لا داعي إلى الغضب والتهديد. تعزّوتُ سلوكك، ولم أعد استغربه».

تدلتني في الليل وتقسو عليّ في النهار».

فهمّ الملك بالكلام. ولكن المرأة سارعت إلى القول له: «لا تتكلم. لست

محتاجاً إلى النطق بكلمة. إني أطيع دائماً كل أوامرك. أتذكر كيف أعطتك

في الليل طاعة لا تنسى؟».

وقفزت المرأة من السرير، وفادرت المدع وهي تضحك، فأزادت غضب

الملك، وزعق، فهرع إليه عدد من أعوانه، فقال لهم: «أريد وزير

قوياً».

فترافق الأعوان مذعورين نحو بيت الوزير بينما أغمض الملك عينه،

فراى حصاناً أسود يجمعهم بحق مطرداً جنوداً يحملون عصاً وسيطاً

وأغلالاً.

وسمع الملك بعد حين صوت اغلاق باب، ففتح عينه، فإذا رجل يذو

منه وهو ينحني باحترام.

قال الملك للرجل: «ومن أنت؟».

قال الرجل: «هنا وزيرك الذي يغفر بأنه وزيرك منذ أن جلست على كرسي

العرش».

الملك: «ولماذا جلست على كرسي العرش بالذات؟ أم يكن هناك كرسي

غيره؟».

الوزير: «من يجلس على كرسي العرش يصبح ملكاً».

الملك: «واقن أنا الآن ملك؟».

الوزير: «لا أحد سواك ملكنا وبولانا».

الملك: «وما دمتُ ملكاً وما دمتُ وزيراً فيها حدثني عن أحوال الناس

الذين أحكمهم».

الوزير: «الناس بخير ولا لاسلط لهم سوى أن تزاد الضرائب حتى يتاح

لهم المشاركة في خدمة البلاد والوطن».

فقال الملك لصوت معلم بالغيظ المكثوم: «لا تنمق ولا تناق. حدثني

عن أحوال الناس».

الوزير: «إنهم مجموعة من جهلة، يعرفون ما هم من حقوق، ويتناسون ما

عليهم من واجبات. أنانيون. سريمو التأثير بالشائعات، ومن السهل

تضليلهم وخداعهم، ويستطيع المفرضون التلاعب بهم، ولو قيل لهم إن

الملك هو المسؤول عن ترهل أئداء نسلهم لصدقوا القول وتذروا وتقموا

وحقدوا. صحيح أن الناس جبانون قليلاء، ولديهم القليل من الحرية

والكرامة، ولكن هذا الوضع هم وحدهم مسؤولون عنه، فهم يستولون

العقل، ويعمل الواحد منهم في اليوم من الصباح إلى المساء فقط ثم يجلس

في المقهى ليشر. ولو اشتغل عشر ساعات أخرى لتحسنت أحواله ولشجع

قليلاً».

الملك: «هل يوجد في سجنوك عموكون بالأعدام؟».

الوزير: «هناك عشرات».

فيذا الملك كأنه غير راض عن الجواب، فسارع الوزير إلى القول: «هناك

عشرات ومئات والآلاف».

الملك: «أشقههم كلهم دفعة واحدة في الطهيرة لا في القجر كما جرت

العادة. أشقههم علناً، ولا تترك شجرة في البلاد من غير أن يتدل منها

مشقوق».

وخيل إلى الملك أنه يسمع صهيل حصان جوح، فقال لوزيره: «استبدل لي

التاريخ أيّ قد اكتشفت في الموت خير معلم».

وعلمنا تصف البهار، تحببت أشجار البلاد إلى مشاق. أما الحصان

الأسود فقد ظل في منامات الملك يجري في شوارع المدن مطرداً ومطرداً □